

تاریخ اداریہ

تاریخ اداریہ

جلد اول

(قدیم دور)

آغاز سے ۱۷۵۰ء تک

ڈاکٹر جمیل جالبی

ایم۔ اے۔ ایل۔ ایل۔ بی۔ پی۔ ایچ۔ ڈی۔ ڈی۔ ٹی۔

ریجنل پبلیکیشنز ہاؤس، دہلی

© جملہ حقوق محفوظ ہیں۔

TARIKH-E-ADAB-E-URDU

VOL. I

BY DR. JAMEEL JALIBI

Rs. 125.00

۶۱۹۷۷

طبع اول

۶۱۹۸۹

طبع دوم

چھ سو

تعداد

۱۵۰/۰۰ روپے

قیمت

محمد مجتبیٰ خاں

ناشر

خلیق نوٹری

سرورق

مطبع

نوٹو آفسیٹ پرنٹرز، ملی ماران دہلی ۷

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس

۳۱۰۸ گلی عزیز الدین وکیل کوٹھ پینڈت لال کنواں دہلی ۷

تاریخ ادبِ اردو

جلد اول

(قدیم دور)

آغاز سے ۷۵۰ء تک

ڈاکٹر جمیل جالبی

ایم۔ اے۔ ایل۔ ایل۔ بی۔ پی۔ ایچ۔ ڈی۔ ڈی۔ لٹ

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی ۷

اپنی ”آپا“ کے نام

جس سے جگر لالہ میں ٹھنڈک ہو، وہ شبنم

پیش لفظ

میرا یہ کام، جسے میں نے ”تاریخِ ادبِ اردو“ کا نام دیا ہے، چار جلدوں میں ہے۔ اس کی پہلی جلد آپ کے سامنے ہے جو آغاز سے لے کر تقریباً ۱۷۵۰ء تک، قدیم اردو ادب و زبان کا احاطہ کرتی ہے۔ یہ جلد اپنی جگہ مکمل بھی ہے اور دوسری جلد سے مربوط و پیوستہ بھی۔ واضح رہے کہ یہ جدید انداز کی مربوط تاریخ ہے؛ متفرق مقالات کا مجموعہ یا تذکرہ نہیں ہے۔ جدید ادب کی طرح، قدیم ادب بھی مخصوص تہذیبی، معاشرتی، معاشی، سیاسی و لسانی عوامل کا منطقی نتیجہ تھا۔ اسی لیے اس کا مطالعہ بھی تہذیبی و معاشرتی عوامل کی روشنی میں ویسے ہی کیا جانا چاہیے جیسے آج ہم جدید ادب کا کرتے ہیں۔ ادب کی تاریخ ایک ایسی اکائی ہے جسے ٹکڑے ٹکڑے کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ خود جدید ادب کو سمجھنے کے لیے قدیم ادب کا سمجھنا ضروری ہے۔ ادب کی تاریخ وہ آئینہ ہے جس میں ہم زبان اور اس زبان کے بولنے اور لکھنے والوں کی اجتماعی و تہذیبی روح کا عکس دیکھ سکتے ہیں۔ ادب میں سارے فکری، تہذیبی، سیاسی، معاشرتی اور لسانی عوامل ایک دوسرے میں پیوست ہو کر ایک وحدت، ایک اکائی بناتے ہیں اور تاریخِ ادب ان سارے اثرات، روایات، محرکات اور خیالات و رجحانات کا آئینہ ہوتی ہے۔ میں نے اسی شعور اور نقطہٴ نظر سے قدیم ادب کا مطالعہ کیا ہے۔

اب تک جتنی ادبی تاریخیں لکھی گئی ہیں ان میں مختلف علاقوں کا قدیم اردو ادب الگ الگ اکائی کی حیثیت رکھتا ہے۔ گویا یہ سب الگ الگ جزیرے ہیں جن کے ادب و زبان کے مطالعے کا مجموعی نام تاریخِ ادب رکھ دیا گیا ہے۔ میرے لیے یہ بات قابلِ قبول نہیں تھی کہ گجرات، دکن اور شمال کا ادب الگ الگ جزیروں کی حیثیت رکھتا ہے اور ایک کا تعلق دوسرے سے کچھ نہیں ہے۔ چمپ میں نے قدیم ادب کا براہِ راست مطالعہ کیا تو اثرات و روایات کا ایک ایسا سلسلہ نظر آیا جو ایک دوسرے سے پوری طرح پیوست تھا۔ یہ تحقیق کی ایک نئی صورت تھی۔ اس اندازِ نظر نے اس تصنیف کو وہ صورت عطا کی، جو آپ

کے سامنے ہے۔ اس میں مطالعہ، تحقیق، فکر اور طرز ادا سب مل کر ایک ہو گئے ہیں۔

تاریخ ادب ادارے لکھتے ہیں جن کے پاس سرمایہ ہوتا ہے، جنہیں ہر قسم کی سہولت میسر ہوتی ہے، جن کے پاس اپنا کتب خانہ ہوتا ہے اور دوسرے کتب خانوں سے وہ قلمی و مطبوعہ کتب مستعار لے سکتے ہیں۔ مددگاروں کی ایک جماعت اس کام میں ان کا ہاتھ بٹاتی ہے۔ وہاں صدر ہوتے ہیں، سیکرٹری ہوتے ہیں، مشاییر، علم و ادب کام کرتے ہیں اور کہیں برسوں میں جا کر یہ منصوبہ پورا ہوتا ہے۔ لیکن مجھے اس قسم کی کوئی سہولت میسر نہیں تھی۔ دن بھر گردش روزگار اور پست کا دوزخ بھرنے کے لیے مشقت کی چٹی، نہ کوئی مددگار، نہ کوئی ساتھی۔ ایک ایک کتاب کے لیے مختلف کتب خانوں کے چکر کاٹنے پڑے۔ آتش شیشے کی مدد سے غلطوٹات پڑھ کر آنکھوں پر موٹا چشمہ چڑھ گیا۔ بہر حال یہ کام، جیسا کچھ ہے، ایک فرد کا کام ہے جس نے اسے اپنی اچھ سے کیا ہے۔ اس میں کسی کی فرمائش، مدد یا سرپرستی شامل نہیں ہے۔ میرے جنون اور علم و ادب کے عشق نے، ستائش کی تمنا اور صلے کی پروا سے بے نیاز کر کے، یہ جوئے شیر مجھ سے ہنسی خوشی کھدوائی ہے۔ یہ کام کر کے میں نے خوشیاں حاصل کی ہیں اور یہی میرا صلہ ہے۔ یہ تاریخ ادب میری اپنی روح کا سفر ہے جسے میں نے ہر عظیم کی تہذیبی روح کی تلاش میں کیا ہے۔ سفر جاری ہے اور میری منزل ابھی دور ہے۔

اس جلد کا خاکہ اس طرح بنایا گیا ہے کہ ساری تصنیف کو، ترتیب زمانی سے، چھ فصلوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ہر فصل کے تحت مختلف ابواب آتے ہیں۔ ہر فصل کا پہلا باب پورے دور کی تمہید کی حیثیت رکھتا ہے جس میں اس دور کی تہذیبی، معاشرتی اور ادبی و لسانی خصوصیات کو اجاگر کیا گیا ہے تاکہ پڑھنے والے کے سامنے اس دور کی واضح تصویر آ جائے۔ اس تمہیدی باب کی روشنی میں، ترتیب زمانی سے، اس دور کے ممتاز و نمائندہ شاعروں اور ادیبوں کے ذہن و اثرات اور ان کی تخلیقی کاوشوں کا تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے۔ چونکہ ہر دور کی نظم و نثر ایک ہی طرز احساس کا اظہار کرتی ہیں اس لیے، دوسری تاریخوں کے برخلاف، ان کا مطالعہ بھی ایک ساتھ ہی کیا گیا ہے۔ ہر شاعر و ادیب کو اس کی تاریخی و ادبی حیثیت کے مطابق صفحات دیے گئے ہیں۔ قدیم دور کے ادب کا مطالعہ اس لیے آور بھی دشوار تھا کہ اس دور کا بیشتر سرمایہ غلطوٹات پر مشتمل ہے جن کے حوالے حواشی میں دیے گئے ہیں۔ یہی عمل مطبوعہ کتب کے ساتھ کیا گیا

ہے۔ "اختتامید" میں اختصار کے ساتھ روایت کے آثار چڑھاؤ کی داستان کو بیان کر دیا گیا ہے اور ساتھ ساتھ اردو زبان کے عالم گیر رواج کے منطقی وجوہ پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ آخر میں ضمیمے کے تحت "پاکستان میں اردو" کو موضوع بنا کر پاکستان کے چاروں صوبوں میں اردو کے گہرے تعلق اور قدیم روایت کا سراغ لگایا گیا ہے۔ لکھتے وقت میں نے "اسلوب بیان" کو خاص اہمیت دی ہے۔ دوران مطالعہ آپ محسوس کریں گے کہ میں نے ایک ایسا اسلوب دریافت کیا ہے جو ادب کی فکری، تنقیدی و تہذیبی تاریخ کے لیے شاید نہایت موزوں ہے۔

قدیم ادب میں ہمیں دو اثرات نظر آتے ہیں؛ ایک اثر "ہندوی روایت" کا ہے کہ جب اردو ادب ہر عظیم کی زبانوں کے الفاظ، ان کے اصناف، ان کی تصنیفات، اساطیر اور انداز بیان کو اپنے تصرف میں لاتا ہے۔ یہ اثرات آغاز سے لے کر دسویں صدی ہجری تک قائم رہتے ہیں۔ لیکن جب ہندوی روایت میں تخلیقی ذہنوں کی پیاس بجھانے کی صلاحیت نہ رہی اور اس سے جو کچھ لیا جا سکتا تھا، لیا جا چکا تو پھر اردو زبان کا تخلیقی ذہن فارسی ادب اور اس کی روایت کی طرف رجوع ہو گیا۔ فارسی میں ادب کی طویل روایت اور اس کا عظیم الشان ذخیرہ تھا۔ جیسے انگریزی زبان کے چوسر نے فرانسیسی زبان کے ادب اور اس کے اصناف سے استفادہ کر کے انگریزی ادب کو ایک نئی شکل دی، اسی طرح فارسی روایت نے اردو زبان و ادب کو مالا مال کر کے اسے نہ صرف نئے اصناف و اسالیب اور کتناہات و اساطیر دیے بلکہ اس نئے طرز احساس نے جدید دالرے کی طرف اس کا رخ موڑ دیا۔ اردو ادب پر یہ اعتراض کہ اس نے ہر عظیم کی کولل کو چھوڑ کر ایران کی بابل سے دل لگایا، قدیم ادب کے مطالعے سے غلط ثابت ہو جاتا ہے۔ آج جو حیثیت انگریزی و مغربی ادب کی ہے، قدیم دور میں وہی حیثیت فارسی زبان و ادب کی تھی۔ اس زبان کو تہذیبی و سیاسی قوت بھی حاصل تھی اور اس میں بلند پایہ ادب کی طویل روایت بھی موجود تھی۔ اس دور میں اس کے علاوہ کوئی اور راستہ اختیار ہی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ میں نے ان تبدیلیوں کو، ان دو طرز ہائے احساس کی کشمکش کو اور ہندوی روایت سے فارسی روایت تک پہنچنے کے سفر کو واضح طور پر دکھانے کی کوشش کی ہے۔

اورنگ زیب عالمگیر کی فتح دکن کے بعد شمال اور جنوب گھر آگئے ان جانے۔ ہیں اور اسی کے ساتھ اردو ادب کی دکنی روایت دم توڑ دیتی ہے۔ لیکن دیکھتے ہی دیکھتے یہ ولی دکنی کی شکل میں خود شمال کو فتح کر لیتی ہے۔ ادب کا علاقائی رنگ اڑ جاتا ہے اور جنوب کی طویل روایت ادب شمال کی زبان اور لہجے

سے مل کر ایک نیا عالم گیر معیار ادب تلاش کر لینی ہے جو سارے برعظیم کے لیے ہکسان طور پر قابل قبول ہو جاتا ہے۔ زبان و ادب کے اس نئے معیار کا نام ”نہرست“ لکھتا ہے اور غزل اس کی ممتاز صنف قرار ہاتی ہے۔ ولی دکنی اس دور میں بیک وقت دو کام کرتا ہے؛ ایک یہ کہ قدیم ادب کی روایت کے زندہ عناصر کو تصّرف میں لا کر فکر و اظہار کی نئی سطح سے ملا دیتا ہے۔ دوسرے اردو زبان و ادب کو فارسی طرز احساس میں ڈھال کر معاشرے کی اس خواہش کو پورا کر دیتا ہے جو ایک طرف فارسی زبان کو چھوڑنے پر آمادہ نہیں تھا اور دوسری طرف خود فارسی زبان میں تخلیق کرنا اس کے لیے بہت دشوار ہو گیا تھا۔

آج بھی ہم، انگریزی زبان کے تعلق سے، اسی صورت حال سے دوچار ہیں؛ ایک طرف ہم انگریزی زبان کو چھوڑنا نہیں چاہتے اور دوسری طرف انگریزی میں تخلیق و اظہار کرنا ہمارے لیے دشوار ہو گیا ہے۔ ولی اور اس کے دور کے مطالعے سے وہ سرے ابھرتے نظر آئیں گے جو آئندہ دور کے ادب کے تار و پود بنتے ہیں۔ خود سراج اورنگ آبادی کی شاعری میں وہ آوازیں سنائی دیتے لگتی ہیں جو بعد کے دور میں میر، سودا، درد، مصحفی، آتش، غالب حتیٰ کہ اقبال تک کے ہاں زیادہ جم کر، زیادہ کھل کر اپنا رنگ دکھاتی ہیں۔

میں یہ بات بھی عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ تحقیق کا دروازہ کبھی بند نہیں ہوتا۔ غلطی تقاضاے بشریت ہے اور مجھے کہ مدا کا طالب علم ہوں، اپنی غلطیوں کا پورا پورا احساس ہے۔ میں نے زیادہ تر اصل مآخذ سے براہ راست رجوع کیا ہے۔ اس جلد کی ”نہرست“ مختصر ہے اور وہ اس لیے کہ ”اشاریہ“ مفصل ہے۔ ”اشاریہ“ سے آپ کو وہ سب کچھ مل جائے گا جس کی آپ کو ضرورت ہو سکتی ہے۔

یہ کام، جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں، کسی کی فرمائش پر نہیں کیا گیا۔ یہ مسودہ یوں ہی پڑا رہتا اگر میں ۱۹۷۱ع میں لاہور نہ جاتا۔ لاہور میں مجھے پروفیسر حمید احمد خان صاحب مرحوم کو جب ”تاریخ ادب اردو“ کا مسودہ دکھایا تو وہ بہت خوش ہوئے اور ایک مہینے سے زیادہ اپنے پاس رکھ کر فرمایا کہ اگر یہ ”تاریخ“ مجلس ترقی ادب کی طرف سے شائع ہو تو کیا مضائقہ؟ چنانچہ میں نے دن رات لگ کر پہلی جلد صاف کی اور ۱۹۷۲ع کے اوائل میں ان کی خدمت میں پیش کر دی۔ یہ جلد ابھی پریس گئی ہی تھی کہ وہ ہم سب سے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے جدا ہو گئے۔ پروفیسر حمید احمد خان مرحوم ایک عظیم انسان تھے جن میں جوہر شناسی ابھی تھی اور وجہ قلب و نظر ابھی۔ جو عالم ابھی تھے اور

مفکتر بھی۔ آج جب یہ جلد چھپ کر اُن کے ہاتھ میں آئی تو وہ کتنے خوش ہوئے! خدا مرحوم کی مغفرت فرمائے اور اپنے جوار رحمت میں جگہ دے۔

میں مجلس ترقی ادب کے ناظم اعلیٰ مشفق جناب احمد ندیم قاسمی صاحب کا دل سے شکر گزار ہوں جنہوں نے خصوصی توجہ دے کر طباعت کے کام کو آگے بڑھایا اور کتاب کو حسن و خوبی کے ساتھ شائع کیا۔ میں جناب احمد رضا صاحب مستم مطبوعات کا بھی حد درجہ شکر گزار ہوں جنہوں نے نہایت توجہ کے ساتھ نہ صرف اس کتاب کے پروف پڑھے بلکہ بعض اصلاح طلب امور کی طرف بھی میری توجہ مبذول کرائی۔ میں اپنے محترم بزرگ جناب افسر صدیقی امرہوی صاحب کا انتہائی شکر گزار ہوں جن کی مشفقانہ راہنمائی اور اعانت مجھے ہمیشہ حاصل رہی اور جس کے باعث انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی کے وہ سارے مخطوطات میری نظر سے گزر سکے جن کی مجھے اس جلد کی تیاری کے سلسلے میں ضرورت تھی۔ اگر وہ میری مدد نہ کرتے تو میں ”انجمن“ کے اُن مخطوطات سے تو ہرگز استفادہ نہ کر سکتا جو مختلف مخطوطات کے ساتھ بندھے ہوئے تھے۔ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی کا کتب خانہ خاص (جو اب قومی عجائب گھر کراچی میں منتقل کر دیا گیا ہے) پاکستان میں قدیم ادب کا سب سے بڑا کتب خانہ ہے جہاں ہزاروں کی تعداد میں ایسے مخطوطات اور بیاضیں موجود ہیں جن سے اردو ادب کی گم شدہ کڑیاں مل جاتی ہیں۔ میں انجمن کے منتظمین کا شکر گزار ہوں جنہوں نے ان مخطوطات کے مطالعے کی مجھے اجازت مرحمت فرمائی۔ میرے لیے یہ مسئلہ مشکل ہے کہ استاذی پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان صاحب کا شکریہ کن الفاظ میں ادا کروں جن کی حوصلہ افزائی اور محبت و شفقت نے مجھے اندھیروں سے نکالا اور منزل کا راستہ دکھایا۔ مجھے پروفیسر ڈاکٹر احسن فاروق صاحب کا صمیم قلب سے شکر گزار ہوں جن سے تبادلہ خیال کر کے میں نے ہمیشہ خود کو چلنے سے بہتر اور ذہن کو تازہ و توانا محسوس کیا ہے۔ اس کتاب کے ”اشاریہ“ کے لیے میں جناب ابن حسن قیصر صاحب کا شکر گزار ہوں جنہوں نے میری مرضی کے مطابق، بڑی محنت سے، ایسا مفید و مفصل اشاریہ تیار کیا۔ میں اپنی بیوی کا ہمیشہ کی طرح آج بھی شکر گزار ہوں جس نے اپنی زندگی کی ساری خواہشات مجھ پر قربان کر دیں اور میرے لیے ایسی فضا پیدا کی جس میں میں کام کر سکوں۔ میں اپنے چھوٹے بھائی محمد باہر خان کے لیے دعاگو ہوں جنہوں نے

کتابوں کی فراہمی اور حوالے نقل کرنے کے سلسلے میں میرا ہاتھ بٹایا۔ میں اپنے بھائی ڈاکٹر محمد عقیل خان، محمد سمیل خان اور محمد خالد خان کا بھی شکرگزار ہوں جنہوں نے داسے درجہ قدسے معذرت میری مدد کی۔ میں اپنی بھئی سمیرا جمیل اور بیٹے خاور جمیل اور محمد علی کے لیے بھی دعاگو ہوں جنہوں نے بساط بھر میرے کام میں میری مدد کی۔ خدا ان سب کو ہمیشہ شاد و دلشاد و شادمان رکھے۔

جمیل جالبی

کراچی

۵ جولائی ۱۹۷۵ ع

توقیب

محمد :

۱ - - - - - اردو زبان اور اس کے پھیلنے کے اسباب - - - - -

نصیل اول :

- ۱۹ - - - - - شہابی پنڈ (۱۰۵۰ع—۱۷۰۷ع)
پہلا باب : سمود سمد سلان سے گرو نالک تک (۱۰۵۰ع—
۲۱ - - - - - (۱۵۲۵ع)
۵۱ - - - - - دوسرا باب : بار سے شاہجہان تک (۱۵۲۵ع—۱۶۵۷ع)
۷۳ - - - - - تیسرا باب : دور اورنگ زیب (۱۶۵۷ع—۱۷۰۷ع)

نصیل دوم :

- ۸۵ - - - - - گجری ادب اور اس کی روایت (۱۰۵۰ع—۱۷۰۷ع)
پہلا باب : پانچویں صدی ہجری سے آٹھویں صدی ہجری تک
۸۷ - - - - - (۱۰۵۰ع—۱۴۰۰ع)
دوسرا باب : نویں اور دسویں صدی ہجری کے ملفوظات،
۹۵ - - - - - لغات، کتبے (۱۴۰۰ع—۱۶۰۰ع)
تیسرا باب : نویں اور دسویں صدی ہجری کی ادبی روایت
۱۰۵ - - - - - (۱۴۰۰ع—۱۶۰۰ع)
چوتھا باب : دسویں، گیارھویں اور بارھویں صدی ہجری کے
اوائل میں گجری اردو روایت (۱۶۰۰ع—
۱۳۲ - - - - - (۱۷۰۷ع)

فصل سوم :

- ✓ اردو ہمینی دور میں (۱۳۵۰ع—۱۵۲۵ع) - - - - - ۱۳۵
 پہلا باب : پس منظر ، مآخذ اور ادبی و لسانی خصوصیات - ۱۳۷
 دوسرا باب : ادب کی روایت نویں اور دسویں صدی ہجری کے
 اوائل میں (۱۳۲۰ع—۱۵۲۵ع) - - - - - ۱۵۹

فصل چہارم :

- ✓ عادل شاہی دور (۱۳۹۰ع—۱۶۸۵ع) - - - - - ۱۸۱
 پہلا باب : پس منظر ، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات ۱۸۳
 دوسرا باب : گجری روایت کی توسیع ، ہندوی روایت کا عروج
 (۱۵۲۵ع—۱۶۲۷ع) - - - - - ۲۰۱
 تیسرا باب : ہندوی و فارسی روایت کی کشمکش (۱۶۲۷ع—
 ۱۶۳۰ع) - - - - - ۲۴۳
 چوتھا باب : فارسی روایت کا رواج (۱۶۳۰ع—۱۶۵۷ع) - ۲۵۲
 پانچواں باب : غزل کی روایت کا سراغ : حسن شوق (۱۶۳۲ع؟) ۲۸۰
 چھٹا باب : مذہبی تصانیف پر فارسی اثرات (۱۶۳۰ع—
 ۱۶۷۵ع) - - - - - ۲۹۸
 ساتواں باب : دکنی ادب کا عروج : نصرتی (۱۶۷۵ع—
 ۱۶۷۵ع) - - - - - ۳۲۰
 آٹھواں باب : نیا مہجوری دور (۱۶۷۵ع—۱۶۸۵ع) - ۳۵۳
 خاتمہ - - - - - ۳۷۶

فصل پنجم :

- ✓ قطب شاہی دور (۱۵۱۸ع—۱۶۸۶ع) - - - - - ۳۷۹
 پہلا باب : پس منظر ، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات ۳۸۱

- دوسرا باب : فارسی روایت کا آغاز (۱۵۱۸ع—۱۵۸۰ع) - ۳۹۴
 تیسرا باب : فارسی روایت کا رواج : محمد قلی قطب شاہ
 (۱۵۸۰ع—۱۶۱۰ع) - - - - - ۴۱۰
 چوتھا باب : فارسی روایت کا عروج ، نظم و نثر میں "ملا" وجہی
 (۱۵۸۰ع—۱۶۳۰ع) - - - - - ۴۳۲
 پانچواں باب : (الف) فارسی روایت کی توسیع (۱۶۲۵ع—
 ۱۶۷۲ع) - - - - - ۴۶۵
 (ب) دوسرے شعرا - - - - - ۴۸۵
 (ج) اردو نثر - - - - - ۴۹۶
 چھٹا باب : فارسی روایت کی تکرار (۱۶۷۲ع—۱۶۸۶ع) - ۵۰۶
 ساتواں باب : دکنی روایت کا خاتمہ - - - - - ۵۱

فصل ششم :

- فارسی روایت کا نیا عروج : ریختہ (۱۶۸۵ع—۱۷۵۰ع) - ۵۲۷
 پہلا باب : ولی دکنی - - - - - ۵۲۹
 دوسرا باب : معاصرین ولی اور بعد کی نسل - - - - - ۵۵۸
 اختتام - - - - - ۵۸۶

ضمیمہ :

پاکستان میں اردو

- پنجاب اور اردو - - - - - ۵۹۳
 سندھ میں اردو - - - - - ۶۷۱
 لسانی اشتراک (اردو ، پنجابی ، سرائیکی ، سندھی) - ۶۹۶
 سرحد میں اردو روایت - - - - - ۶۹۹
 بلوچستان کی اردو روایت - - - - - ۷۰۹

پریشان حال ماری ماری پھرتی رہی۔ کبھی اقتدار کی قوت نے اسے دبا یا ، کبھی اہل نظر نے حقیر جان کر اسے منہ نہ لگایا اور کبھی تہذیبی دھاروں نے اسے مغلوب کر دیا۔ یہ عوام کی زبان تھی ، عوام کے پاس رہی۔ مسلمان جب بر عظیم پاک و ہند میں داخل ہوئے تو عربی ، فارسی اور ترکی بولنے آئے اور جب ان کا اقتدار قائم ہوا تو فارسی سرکاری زبان ٹھہری۔ تاریخ شاہد ہے کہ حاکم قومیں اپنی زبان اور اپنا کلچر ساتھ لاتی ہیں اور محکوم قومیں ، جن کی تہذیبی و تخلیقی قوتیں مردہ ہو جاتی ہیں ، اس زبان اور کلچر سے اپنی زندگی میں نئے معنی پیدا کر کے نئے شعور اور احساس کو جنم دیتی ہیں۔

مسلمانوں کا کلچر ایک ناخ قوم کا کلچر تھا جس میں زندگی کی وسعتوں کو اپنے اندر سمیٹنے کی پوری قوت اور لپک موجود تھی۔ اس کلچر نے جب ہندوستان کے کلچر کو نئے انداز سکھائے اور یہاں کی بولیوں پر اثر ڈالا تو ان بولیوں میں سے ایک نے ، جو پہلے سے اپنے اندر جذب و قبول کی بے پناہ صلاحیت رکھتی تھی اور مختلف بولیوں کے مزاج کو اپنے اندر سموئے ہوئے تھی ، بڑھ کر اس نئے کلچر کو اپنے سینے سے لگایا اور تیزی سے ایک مشترک بولی بن کر نمایاں ہونے لگی۔ دیکھتے ہی دیکھتے اس بولی نے اس کلچر کے ذخیرۃ الفاظ کو اپنا لیا اور اس کے طرز احساس اور نظام خیال سے ایک نیا رنگ روپ حاصل کر لیا اور اس طرح وقت کے تہذیبی ، معاشرتی و لسانی تقاضوں کے سہارے مسلمانوں اور بر عظیم کے باشندوں کے درمیان مشترک اظہار و ابلاغ کا ذریعہ بن گئی۔ زبان کا بیج جاندار تھا ، زمین زرخیز تھی۔ نئے کلچر کی کھاد نے ایسا اثر کیا کہ تیزی سے کولہلیں پھوٹنے لگیں اور دیکھتے ہی دیکھتے یہ ایک تناور درخت بن گیا۔

ان اثرات کے ساتھ یہ زبان تو ترقی کرتی رہی لیکن فارسی زبان نے اسے جت کچھ دینے کے باوجود اپنے برابر کبھی جگہ نہ دی۔ دنیا کی تاریخ میں فاتح زبانوں کا ہمیشہ یہی سلوک رہا ہے۔ انگریزی زبان نارسوں کے حملے اور فتوحات کے بعد تقریباً ڈھائی سو سال تک صرف بولی ٹھولی کی حیثیت میں عوام کی زبان بنی رہی۔ یہی عمل اردو زبان کے ساتھ ہوا۔ فارسی زبان کے تسلط اور رواج کے واسطے ویسے تو یہ زبان سر اٹھا کر نہ چل سکی لیکن لسانی و تہذیبی اثرات کے دھارے اس زبان کے جسم میں نئے خون کا اضافہ اسی طرح کرتے رہے جس طرح نارسوں کی فتوحات کے بعد فرانسیسی زبان کی لطافت اور اس کا مزاج انگریزی زبان کے خون میں برابر شامل ہوتا رہا اور اس میں رفتہ رفتہ صفاتی و شستگی ، روانی و قوت بیان کا حوصلہ بڑھتا رہا اور جب نارسوں کا زوال شروع ہوا اور انتشار نے ڈیرہ چایا تو ہم

دیکھتے ہیں کہ بہت جلد یہ زبان فرانسیسی زبان کے برابر آکھڑی ہوئی۔ ان سب اثرات کا بھرپور اظہار پہلی دفعہ ہمیں چوسر کے ہاں نظر آتا ہے جس کی زبان میں قوت اظہار بھی ہے۔ صفاتی اور نکھار بھی ، جاندار لہجہ بھی ہے اور اثر آفرینی کا جادو بھی۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ انگریزی زبان نے اس وقت ان ادبی نمونوں سے پورا پورا فائدہ اٹھایا جو اس وقت فرانسیسی زبان میں موجود تھے۔ فرانسیسی زبان کا مواد ، اس کی پشت اور اصناف انگریزی زبان کا معیار قرار پائے۔ کم و بیش یہی عمل اردو زبان کے ساتھ ہوا۔ مسلمانوں کے اقتدار و حکمرانی کے زمانے میں ان کے کلچر ، ان کی روایت اور ان کی زبانوں کا گہرا اثر پڑا۔ فارسی ، ترکی اور عربی لغات اس زبان میں داخل ہو کر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اس میں جذب ہو گئے۔ گری پڑی زبان میں اظہار کی قوت تیز ہو گئی۔ نئے الفاظ اور نئے خیالات نے احساس و شعور کو نیا سلیقہ دیا اور اسی کے ساتھ ادبی تخلیق کا بازار گرم ہو گیا۔ اردو شعرا کے سامنے فارسی ادب و اصناف کے نمونے تھے۔ انہوں نے ان نمونوں کو معیار بنا کر دل و جان سے قبول کر لیا۔

اس ادب کی ایک طویل تاریخ ہے جس کے نمونے بر عظیم پاک و ہند کے مختلف علاقوں میں ملتے ہیں اور ہر علاقے کے ادبی نمونے ، گہری مماثلت کے باوجود ، ساخت و مزاج کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ ابھی زبان اپنی تشکیل کے دور سے گزر رہی تھی اور اس معیار تک نہیں پہنچی تھی جہاں زبان کا ادبی معیار علاقائی و مقامی سطح سے اٹھ کر عالمگیر ہو جاتا ہے۔ دوسرے یہ کہ مسلمانوں کے ساتھ جہاں جہاں یہ زبان پہنچی وہاں وہاں علاقائی اثرات کو جذب کر کے اپنی شکل بناتی رہی۔ اس کا ایک ببولی سندھ و ملتان میں تیار ہوا ، پھر یہ لسانی عمل سرحد و پنجاب میں ہوا جہاں سے تقریباً دو صدی بعد یہ دہلی پہنچا اور وہاں کی زبانوں کو جذب کر کے اور ان میں جذب ہو کر سارے بر عظیم میں پھیل گیا۔ گجرات میں یہ زبان گجری کہلاتی ، دکن میں اسے دکنی کے نام سے پکارا گیا۔ کسی نے اسے زبان ہندوستان کہا کہ یہ ہر جگہ بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ کسی نے اسے ہندی یا ہندوی کہا۔ کسی نے اسے لاہوری یا دہلوی کے نام سے موسوم کیا۔ اسی حساب سے کسی نے اس کا رشتہ نانا برج بھاشا سے جوڑا ، کسی نے اسے کھڑی بولی سے ملایا۔ کسی نے اسے زبان پنجاب کہا ، کسی نے سندھی سرائیکی کے علاقے کو اس کا مولد بتایا۔ مختلف زبانوں سے اس کا یہ تعلق اور مختلف زبانوں کے علاقوں کا اس زبان پر دعویٰ اس بات کی دلیل ہے کہ اس نے سب سے فیض

اٹھا کر اپنے وجود کو انفرادیت بخشی ہے۔ اسی لیے یہ زبان برہمچاری کی سب زبانون کی زبان ہے اور ہمیشہ کی طرح آج بھی سارے برہمچاریوں کی واحد لنگوائینکا ہے۔ یہ بات ہمارے موضوع سے خارج ہے کہ اس زبان کا کپڑا کس دھاگے سے بُنا گیا تھا، یہ دھاگا کس علاقے کی روئی سے تیار ہوا تھا اور یہ روئی کس کھیت میں پیدا ہوئی تھی۔ یہ بات ماہر لسانیات پر چھوڑ کر ہمارے لیے اتنا جاننا کافی ہے کہ یہ سب کے منہ چڑھی زبان، جسے آج ہم اُردو کے نام سے پکارتے ہیں، جدید ہند آریائی خاندان سے تعلق رکھتی ہے اور ”عربی ایرانی ہندی“ تینوں تہذیبوں کا سنگم اور اُن کی منفرد علامت ہے۔ اس زبان میں ان تہذیبوں کی ہمہ گیر صفات یکجا ہو کر ایک جان ہو گئی ہیں۔ یہ زبان برہمچاری کی معاشرتی، تہذیبی و سیاسی ضروریات کے تحت پروان چڑھی۔ مسلمانوں نے ضرورت کے تحت اسے اپنایا اور انہی کے ساتھ برہمچاری کے گوشے گوشے میں اس طرح پھیل گئی کہ کوہ ہمالہ سے لے کر وائن کاری تک سمجھی اور بولی جانے لگی۔

گریسن نے لکھا ہے کہ برہمچاری کی ساری جدید زبانیں آپ بھرنش ہی کے بجھے ہیں۔ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ آریا کسی ایک وقت میں ایک دم سے یہاں آکر آباد نہیں ہو گئے بلکہ سینکڑوں سال تک ان کے مختلف قبائل یہاں آکر قدم جاتے رہے۔ جو آنا وہ یہیں کا ہو کر رہ جاتا اور اپنی زندگی ہی میں، خوش گوار یادوں کے علاوہ، اپنے وطن مالوف سے رشتہ نانا توڑ لینا۔ برہمچاری کی مٹی بڑی چوڑی مٹی ہے۔ نئے آریا قبائل یہاں آئے تو پرانے آریا اُن پر ہنسنے۔ مذہبی دیسی (وسطی ہند) جس میں دواہ، گنگ و جمن اور اس کے شمال و جنوب کے علاقے شامل تھے، اُن کا گڑھ تھا۔ یہاں کے آریا اپنے علاوہ سب کو غیر مذہب اور وحشی سمجھتے تھے، اسی لیے اُن آریاؤں کو، جو صدیوں بعد برہمچاری میں داخل ہوئے، مذہبی دیسی کے قدیم آریاؤں نے ہمسایہ یعنی خوشخوار و وحشی کے نام سے پکارا۔ نئے آریاؤں کا یہ سیلاب دیکھتے ہی دیکھتے شمال مغرب، پنجاب و کشمیر سے لے کر سندھ کے نشیبی علاقوں تک پھیل گیا اور ان آریاؤں کی زبان ان سارے علاقوں پر چھا گئی۔ ”سہا بھارت“ میں ہمسایوں کا ذکر آیا ہے۔

گریسن نے لکھا ہے کہ جب ایک آریائی زبان ایک غیر مذہب دیسی زبان سے ملی تو دیسی زبان ہمیشہ کے لیے ہمسایہ ہو گئی اور وقت کے ساتھ اپنی موت آپ

مر گئی۔ ابھی ہمسایہ زبان کا زور شور قائم تھا کہ ہرات و قندھار کے درمیانی علاقے میں رہنے والی ”ابھیر“ نامی ایک قوم برہمچاری میں داخل ہوئی۔ یہ بہت جنگ جُو اور جادو قوم تھی۔ ”سہا بھارت“ میں بھی انہیں اُس مقام پر دکھایا گیا ہے جہاں دریائے سرسوتی راجپوتانہ کے ریک زاروں میں گم ہو جاتا ہے۔ سہا بھاشیا میں بھی اُن کا ذکر آیا ہے۔ یونانی جغرافیہ دان بطلمیوس نے بھی انہیں سندھ کی زبیریں وادی اور سوراشٹر میں آباد بتایا ہے۔ ”ہران میں بھی اُن کے ہمہ گیر غلبے کا ذکر آتا ہے۔ سمندر گپت (۳۲۰ء—۳۸۰ء) نے جن قبائل کو مغلوب کیا تھا ان میں ابھیر بھی شامل تھے۔ ناٹیا شاستر میں، جو سنہ عیسوی کے ابتدائی زمانے کی تصنیف ہے، ابھیروں کی زبان کو وی بھرنش یا وی بھاشا کا نام دیا گیا ہے۔ چوتھی صدی عیسوی تک ابھیروں کی یہ بولی آپ بھرنش کے نام سے اس حد تک ترقی کر چکی تھی کہ بھاشا اور داندن اس زبان کو پراکرت اور سنسکرت کا ہم ہلد کہتے ہیں۔ نظم و نثر دونوں اس زبان میں موجود تھیں اور خصوصیت کے ساتھ یہ شاعری کی زبان سمجھی جاتی تھی۔ ابھیروں کی تاریخ ابھی پردہ خفا میں ہے لیکن اتنا ضرور واضح ہے کہ یہ لوگ برہمچاری کے شمال مغرب کی طرف سے پنجاب میں آئے اور پھر وسطی ہند تک پھیل گئے اور وہاں سے چلی اور چوتھی صدی عیسوی کے درمیان دکن تک پہنچ گئے۔ اُن کی سیاسی طاقت کے ساتھ ساتھ اُن کی زبان بھی نکھر سنور کر سارے برہمچاری میں پھیل گئی۔ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ دوسری صدی عیسوی سے چوتھی صدی عیسوی تک آپ بھرنش عام زبان کے طور پر استعمال ہوتی تھی۔ ڈراموں میں بھی یہ زبان استعمال میں آ رہی تھی۔ کالی داس نے، جو پانچویں صدی عیسوی میں گزرا ہے، وکرامور واسیا میں سولہ اشعار آپ بھرنش میں لکھے ہیں۔ ”رُدرت اپنی تصنیف “کاوی ال ام کارا“ میں، جو نویں صدی عیسوی کی تصنیف ہے، نہ صرف آپ بھرنش کو شاعری کی چھ زبانون میں شمار کرتا ہے بلکہ یہ بھی کہتا ہے کہ ملک ملک کے حساب سے آپ بھرنش کی کئی قسمیں ہیں۔ گجرات کا جینی عالم و قواعد دان ہم چندر (۱۰۸۸ء—۱۱۴۲ء) بھی پراکرت کے ساتھ ساتھ آپ بھرنش کا ذکر کرتا ہے۔ دوبا، جو آج تک برہمچاری کی کم و بیش ہر زبان کی مقبول صنف ہے، آپ بھرنش ہی کی صنفِ سخن ہے۔ غرض کہ آپ بھرنش پرانی کلاسیکل زبانوں یعنی پراکرت

۱۔ دی ہسٹری اینڈ کلچر آف دی انڈین پیپل: جلد دوم، ص ۲۲۱-۲۲۳۔
بھارتیہ ودیا بھون، نئی دہلی۔

۱۔ دی امپیریل گزیٹئر آف انڈیا: جلد اول، ص ۳۶۲، آکسفورڈ، ۱۹۰۹ء۔

۲۔ ایضاً: ص ۳۵۲۔

و سنسکرت اور جدید آریائی زبانوں کے درمیان ایک پُل کی حیثیت رکھتی ہے^۱۔ یہاں اس بات کی صراحت ضروری ہے کہ برعظیم کی جدید آریائی زبانیں سنسکرت سے نہیں نکلی ہیں۔ سنسکرت قدیم زمانے کی کسی بولی کی ایک منجھی ہوئی معیاری شکل ہے جو پچھلی (۲۰۰ ق۔ م) کے زمانے میں بھی ایک عام بول چال کی زبان نہیں تھی لیکن سیاسی اور علم و ادب کی زبان ہونے کی وجہ سے مادری زبان کے ساتھ ساتھ ایک دوسری زبان کی حیثیت رکھتی تھی۔ 'رگ وید' کی زبان کو عہدِ عتیق کی وہ زبان کہا جا سکتا ہے جس کی شستہ و رفتہ اور قواعد دانوں کے بنائے ہوئے اصولوں کے مطابق، معیاری شکل کا نام سنسکرت ہے۔ یہ ایک دیسی زبان تھی جو خود اسی عمل سے گزری جس سے دوسری دیسی زبانیں گزری تھیں۔ جس طرح اٹلی کی بولیاں لاطینی زبان کے ساتھ ساتھ زندہ رہیں اور بولی جاتی رہیں اور آخر کار جدید رومانی زبانیں بن کر سامنے آئیں۔ اسی طرح قدیم ویدک بولیاں بھی پہلے ہراکرت بن کر سامنے آئیں اور پھر رفتہ رفتہ ایک یا ایک سے زیادہ جدید ہند آریائی زبانیں بن کر ابھریں۔ اس لیے یہ خیال غلط ہے کہ برعظیم کی کوئی جدید زبان سنسکرت سے نکلی ہے۔ زیادہ سے زیادہ جو کچھ کہا جا سکتا ہے وہ یہ ہے کہ سنسکرت اور دوسری جدید زبانوں کی اصل ایک ہے^۲۔

سنسکرت ایک ہند زبان تھی لیکن اس کے برعکس آپ بھرنش کی امتیازی خصوصیت یہ تھی کہ اس نے ضرورت کے مطابق نہ صرف ہراکرت و سنسکرت کے الفاظ کو اپنایا بلکہ ان کے ہول کر دوسری دیسی زبانوں کے لغات کو بھی اپنے دامن میں سمیٹا، اسی لیے اس کا حلقہ اثر وقت کے ساتھ ساتھ سارے برعظیم میں پھیلتا اور بڑھتا چلا گیا۔ سیاسی انتشار کے ساتھ جب برعظیم کے مختلف علاقے مختلف راجاؤں کے زیرِ نگیں آ گئے اور علیحدگی کے اس عمل پر صدیاں گزر گئیں تو اب ایک آپ بھرنش کے بجائے ہر علاقے کی آپ بھرنش وجود میں آ گئی جس کا ذکر 'ردت' نے 'ملک' ملک کے حساب سے آپ بھرنش کی کئی قسمیں ہیں" کہا کر کیا ہے۔ یہ لسانی امتزاج کا ایک نیا اور فطری عمل تھا۔ اس کی صورت بالکل ویسی ہی تھی جیسے قدیم زمانے میں اردو کہیں گجری کہلائی اور کہیں اے دکنی کا نام دیا گیا۔ کہیں وہ لاہوری اور دہلوی کے نام سے موسوم ہوئی اور کہیں ہندوی اور کھڑی بولی کہا گیا۔

۱- دی ہسٹری اینڈ کلچر آف دی انڈین پیپل، جلد چہارم ص ۲۱۲-۲۲۱۔

۲- دی اسپرٹل گزیٹر آف انڈیا: جلد اول، ص ۳۵۷-۳۵۸، آکسفورڈ،

۱۹۰۹ء۔

پھر صدیوں بعد ولی کے دور میں ریختہ اور بعد میں اردو کے نام سے، ایک عالمگیر معیار تک پہنچی۔ اسی طرح جب علاقائی زبانوں کی آمیزش سے آپ بھرنش کی نشوونما ہوئی تو کوئی ہساجی آپ بھرنش کہلائی اور کوئی شورسینی آپ بھرنش کے نام سے موسوم ہوئی۔ کسی کا نام ماگدھی آپ بھرنش پڑا اور کسی کا ارد ماگدھی اور مہاراشٹری آپ بھرنش۔ ان آپ بھرنشوں میں شورسینی آپ بھرنش کا حلقہ اثر سب سے زیادہ وسیع تھا۔ اس کے حدود کم و بیش ہر دوسری آپ بھرنش کے علاقائی حدود سے ملتے تھے۔ رفتہ رفتہ ۱۰۰۰ ع اور ۱۰۰۰ ع کے درمیان شورسینی آپ بھرنش بین الاقوامی آریائی زبان کی حیثیت سے استعمال میں آنے لگی جس نے مختلف علاقوں کی زبانوں کو ایک دوسرے سے قریب تر کر دیا۔ گجرات کے جین عالم پیم چندر نے اپنی قواعد کی مشہور کتاب "سندھ ہم چندر شیدا نوشامن" میں، اپنے سے پہلے زمانے کی تصانیف سے، آپ بھرنش کے جو دو حصے دیے ہیں ان سے اس زبان کے رنگ روپ، کینڈے اور ساخت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے، مثلاً ایک دوبا ہے:

بھلا ہوا جو ماریا جینی مہارا کنتو

لج جینج توویں سی آہو جینی بھگا کور ورتو

(اے جین! بھلا ہوا جو ہمارا کانت سارا گیا۔ اگر وہ بھاک کر

گھر آنا تو میں اپنی سہیلیوں میں شرمندہ ہوں)

اس دو حصے میں پنجابی، سرائیکی، گجراتی، راجستھانی، کھڑی، برج بھاشا وغیرہ کے ملے جلے اثرات واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ شورسینی آپ بھرنش کا قدیم روپ یہی ہے اور اردو اسی ہیں الاقوامی، ملک گیر شورسینی آپ بھرنش کا جدید ترین روپ ہے۔

اس آپ بھرنش کا اثر مسلمانوں کے آنے سے بہت پہلے بنگال سے پنجاب، سندھ، کشمیر، گجرات و راجپوتانہ تک اور شمالی ہند و نیپال سے مہاراشٹر تک جاری و ساری تھا^۳۔ دیسی بولیوں کے ساتھ مل کر اس نے ہر علاقے میں نئی آریائی زبانوں کی پیدائش میں مدد دی تھی۔ برج بھاشا، اودھی، پنجابی، ہندی وغیرہ شورسینی آپ بھرنش ہی کی شاخیں ہیں۔ شورسینی کا اثر پنجاب، راجپوتانہ و گجرات کے ذریعے سندھ و بلتان میں بھی پھیلا ہوا تھا۔ اور جب ہند بن قسم نے

۱- ہندی ادب کی تاریخ: ہند حسن، ص ۲۵، انجمن ترقی اردو (ہند)، علی گڑھ

۱۹۵۵ء۔

۲- دی ہسٹری اینڈ کلچر آف دی انڈین پیپل: جلد پنجم، ص ۳۵۱۔

۹۹ (۱۲ع) میں سندھ و ملتان فتح کیا تو یہاں ایک ایسی کھچڑی زبان بولی جاتی تھی جو ہمسایہ اثرات بھی رکھتی تھی اور شوریانی اثرات بھی۔ سندھ کو جس اسلامی لشکر نے فتح کیا اس میں فارسی و عربی بولنے والے لوگ شامل تھے۔ وہ عمل جو عربوں کی فتح نے خود سرزمین ایران پر کیا تھا وہی عمل سر زمین سندھ و ملتان پر بھی ہوا۔ اہل علم نے لکھا ہے کہ ”عربوں نے جب ایران فتح کیا تو سیاسی و سرکاری اغراض کے لیے ایران کی مختلف زبانوں سے ایک زبان کو چن لیا۔ یہ زبان مشرقی ایران میں بولی جاتی تھی، اگرچہ ہم غلطی سے اسے خطہ فارس کی طرف منسوب کرتے ہیں۔ اسی طرح جب مسلمان سندھ و پنجاب پر قابض ہو گئے تو یہاں بھی یہی ضرورت محسوس ہوئی ہوگی۔“

فتح سندھ و ملتان کے بعد مسلمانوں کی یہ پیش قدمی انہی علاقوں تک محدود رہی اور تقریباً تین سو سال تک ان کی زبانیں، ان کی تہذیب و معاشرت یہاں کی تہذیب اور زبان کو شدت سے متاثر کرتی اور خود بھی متاثر ہوتی رہیں۔ سلطان محمود غزنوی کے حملے (۱۰۰۱/۱۰۰۲ع) سے بہت پہلے ہی مسلمان مغربی ہندوستان میں ایک اہم اور مستحکم حیثیت اختیار کر چکے تھے اور ان کی تہذیب سکھ راجہ الوقت کی حیثیت رکھتی تھی۔ برہمنوں کے بقیہ حصے کی حالت یہ تھی کہ وہ چھوٹی چھوٹی راجپوت ریاستوں میں تقسیم تھا۔ خالص جنگیاں عام تھیں۔ بدھ مت اور جین مت اس سرزمین سے اٹھ چکے تھے۔ راجپوتوں نے برہمنوں کی فضیلت کو تسلیم کر لیا تھا اور اس کے عوض میں برہمنوں نے انہیں ہندو مت میں شامل کر لیا تھا۔ ڈاکٹر تارا چند نے اس صورت حال کے بارے میں لکھا ہے کہ ”مسلمانوں کی فتح کے وقت ہندوستان کی بالکل ایسی حالت تھی جیسے مقدونیا کے بر سر اقتدار آنے سے پہلے یونان کی حالت تھی۔ دونوں ملکوں میں ایک سیاسی وحدت بنانے کی اہلیت کا فقدان تھا۔“ یہ صورت حال تھی کہ پہلے سبکتگین نے اور پھر محمود غزنوی (۵۳۸۸—۵۴۲۱/۵۹۹۸ع—۱۰۳۰ع) نے شمال مغرب سے ہندوستان پر حملے کیے اور مختصر سے عرصے میں سندھ، ملتان اور پنجاب سے لے کر میرٹھ اور نواح دہلی تک کے علاقوں کو اپنی قلمرو میں شامل کر لیا اور تقریباً پورے دو سو سال تک آل محمود یہاں حکومت کرتے رہے۔ جب غوریوں نے غزنی

- ۱۔ پنجاب میں اردو: حافظ محمود شیرانی، ص ۳۸، مکتبہ معین الادب، لاہور۔
- ۲۔ تمدن ہند پر اسلامی اثرات: ڈاکٹر تارا چند (ترجمہ) مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۳ع، ص ۲۲۳۔

پر قبضہ کر کے محمود کے چانشینوں کو نکال باہر کیا تو آل محمود نے پنجاب کو اپنا مستقر اور لاہور کو اپنا دارالحکومت بنا لیا۔ سبکتگین اور محمود غزنوی کے حملوں کے زمانے میں شمال مغرب اور پنجاب میں ناتھ پنتھیوں کا زور تھا۔ یہ جوگی مورتی پر جا کے مخالف تھے۔ ظاہری رسوم اور تیرتہ اترا کو برا سمجھتے تھے۔ وحدانیت کے قائل تھے اور معرفت نفس کو سب سے بڑا درجہ دیتے تھے۔ ان کے خیالات صوفیائے کرام سے بے حد قریب تھے۔ ناتھ پنتھیوں کی تصانیف میں جو زبان استعمال کی گئی ہے اس کا نمونہ یہ ہے:

سواسی تم ہی گورو گوسائیں امہی جوش سید ایک بوجیہا
نرانکھے چیل کونڈ بدھ رہے ست گرو ہوئی سا پھیہا کہے

اس نمونے میں ہمیں خالص ہندی آواز اور لہجے کا احساس ہوتا ہے، اور جب اس پر ”عربی ایرانی“ تہذیب اور زبانوں نے اپنا سایہ ڈالا۔ نئے لہجے اور تلفظ اس میں شامل ہوئے، نئی آوازوں نے اس زبان کے سونے ہوئے تاروں کو چھوڑا تو اس کے اندر ایک ایسا عمل استزاج شروع ہوا جس نے اس میں مڈول پن پیدا کر کے نرمی، شائستگی اور قوتِ اظہار کو بڑھا دیا۔ رفتہ رفتہ یہ زبان نئے لفظوں کی مدد سے اپنا رنگ روپ اور چولا بدلنے لگی۔ بے ڈول، آن گڑھ، ثقیل اور قدیم آوازوں والے الفاظ خود بخود خارج ہوتے گئے اور نئی تہذیبی و معاشرتی ضرورتوں کو پورا کرنے والے الفاظ داخل ہوتے گئے۔ یہ وہ مثبت، دور رس اور گہرا اثر تھا جو مسلمانوں کی فتح نے، تہذیب و معاشرت کے ساتھ ساتھ، اس برہمن کی زبانوں پر ڈالا۔ ڈاکٹر تارا چند نے لکھا ہے کہ ”بظاہر تو سیاسی فتح کے ساتھ تمدنی موت نظر آتی ہے مگر بنیادی طور پر اس فتح کا مختلف اثر ہوا۔“ اس گہرے اثر کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ مسلمان جب یہاں آئے تو واپس جانے کے ارادے سے نہیں آئے بلکہ آریوں کی طرح اس ملک کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اپنا وطن بنا لیا۔ دوسری وجہ یہ کہ یہاں والوں کی تہذیب کمزور، ہارہ ہارہ اور زوال پذیر تھی۔ باہر سے آنے والوں کے پاس جان دار زبانیں بھی تھیں اور ان کے خیالات و عقائد میں وہ توانائی اور لیک بھی تھی جو چڑھتے سورج اور ابھرتے پھیلنے نظام خیال میں ہوتی ہے۔ ایک نے دوسرے کے الفاظ ملا کر بولنے اور اپنی بات دوسرے تک پہنچانے کی کوشش

- ۱۔ ہندی ادب کی تاریخ: ص ۲۵۔
- ۲۔ تمدن ہند پر اسلامی اثرات: ص ۲۲۳۔

کی۔ جب قوی کلچر کمزور کلچر سے ملا تو یہاں کی تہذیب کی طرح زبانوں میں بھی زندگی کے آثار پیدا ہونے لگے اور منجمد پتھر پگھلنے لگا۔

مسلمانوں کے کلچر نے جب اس تہذیب کے جسمِ ناتواں میں کیا تازہ خون شامل کیا تو ہم دیکھتے ہیں کہ سوتا معاشرہ جاگ اٹھا ہے اور وہ نئے کلچر کے زندہ تصورات و عقائد، نئے ترقی پزیر فلسفہٴ حیات اور نئی زبانوں سے قوت و توانائی حاصل کرنے کے لیے بے چین ہے۔ اس عمل نے اس معاشرے کی بے معنی، محدود اور گھٹی ہوئی زندگی میں نئے معنی اور وسعتیں پیدا کر دیں اور ”نئی زندگی کی جست ایک نئے تمدن کی طرف لیے گئی۔۔۔ نہ صرف ہندو مذہب، فن، ادب اور حکمت نے مسلم عناصر کو جذب کیا بلکہ خود ہندو تمدن کی روح اور ہندو ذہن بھی تبدیل ہو گیا اور مسلمانوں نے زندگی کے ہر شعبے کو متاثر کیا اور ساتھ ساتھ ایک نیا لسانی امتزاج بھی رونما ہوا۔“ یہ عمل بغیر کسی کوشش و کاوش کے اس لیے ہوا کہ اس دم توڑنے اور بکھرے ہوئے معاشرے کو خود ان تصورات کی ضرورت تھی۔ سوئی کھار چڑھی نے لسانی سطح پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”اگر ہندوستان پر مسلم قبضہ نہ بھی ہوتا تو بھی لسانی تبدیلیاں رونما ہوتیں اور ایک نیا لسانی دور شروع ہو کر رہتا۔ لیکن جدید ہند آریائی زبانوں کی پیدائش اور اُن کے اندر ادب کی تخلیق اتنی جلد نہ ہوتی اگر مسلمانوں کے زیر اثر ایک نئے تہذیبی دور کا آغاز نہ ہوتا۔“ تبدیلی کا یہ عمل اتنا شدید اور گہرا تھا کہ آریوں کے بعد ہندوستان کی سرزمین پر چلی مرتبہ نمودار ہوا تھا۔ پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی کے الفاظ میں: ”ہندوستان میں تین عظیم الشان تصادم، یا کہیے اتصال، کم و بیش پختہ کلچروں کے ہو چکے ہیں۔ ایک آریہ، دوسرا تصادم یا اتصال وہ ہے جو مسلمان فاتحوں کے اس ملک کو اپنا وطن بنا لینے کے وقت سے پیدا ہوا۔“ یہ اتصال اسی وقت مؤثر اور ہمہ گیر ہو سکتا تھا جب کسی معاشرے کو زندگی میں نئے معنی پیدا کرنے کے لیے خود اندر سے کسی نئے نظامِ خیال کی ضرورت محسوس ہو رہی ہو۔ اسی لیے اس سر زمین پر جہاں جہاں مسلمان پھیلتے گئے زندگی کی گہا گہمی اور تہذیب کی ہابسی کا آغاز ہوتا گیا۔ پہلے یہ عمل سندھ و ملتان میں ہوا، پھر پھیل کر

۱- تمدن ہند پر اسلامی اثرات: ص ۲۲۶-۲۲۸۔

۲- انڈو آریئن اینڈ ہندی: ص ۹۰، ورنیکلر ریسرچ سوسائٹی گجرات، ۱۹۳۲ء۔

۳- خمسہ کیفی: ص ۵۱، انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۳۹ء۔

سرحد، پنجاب اور سرگودھا و نواحِ دہلی تک پہنچ گیا اور قطب الدین ایبک سے لودھیوں تک آئے آئے تہذیبی و لسانی سطح پر یہ اثرات اتنے واضح ہو گئے کہ زبان اور تہذیب دونوں کو نئے سانچے میں ڈھال کر ایک الگ رنگ روپ دے دیا۔ اسی کے ساتھ ساتھ ایک مشترک زبان کے خد و خال بھی اُجاگر ہوتے گئے۔ ”سلطان پد تعلق کے زمانے میں یہ جدید زبان عام طور پر بولی جاتی تھی اور وہ مسلمان جو ہندوستان میں پیدا ہوئے تھے یا جنہوں نے عرصہٴ دراز سے یہاں بود و باش اختیار کر لی تھی، اسی زبان میں بات چیت کرتے تھے۔“

محمد بن قاسم سے محمود غزنوی تک تقریباً تین سو سال ہوتے ہیں۔ محمود غزنوی سے بابر کی فتح تک کا زمانہ تقریباً پانچ سو سال کو محیط ہے اور اس عرصے میں زندگی کی ہر سطح پر اتنی تبدیلیاں ہو چکی ہوتی ہیں کہ بابر کے آنے تک زندگی اپنے پورے پھیلاؤ اور وسعتوں کے ساتھ ایک نئے رنگ اور نئے روپ میں ڈھل جاتی ہے۔ اس عرصے میں یہاں کے تہذیبی، سماجی اور لسانی ڈھانچے کا ”الگ پن“ اتنا نمایاں ہو گیا تھا کہ بابر نے دیکھا یہاں کے لوگوں کے فنون و ہنر، موسیقی و مصوری، طرزِ تعمیر، لباس اور پوشاکیں نہ صرف اُن سے مختلف ہیں بلکہ ”اُن کی راہ و رسم سب ہندوستانی طریق کی ہیں۔“ غرض کہ ان عوامل کے ساتھ گیارھویں صدی عیسوی سے لے کر سولہویں صدی عیسوی تک یہ زبان، جسے آج ہم اردو کے نام سے پکارتے ہیں، مسلمانوں کے ساتھ ساتھ دلی سے نکل کر برِ عظیم کے دور دراز گوشوں تک پہنچ کر سارے برِ عظیم کی لنگوا فرینکا بن چکی تھی۔ یہ زبان یہیں کی زبان تھی۔ مسلمانوں نے اسے اپنایا، اپنے خون سے سینچا اور اس میں شائستگی کا سلیقہ پیدا کر کے سارے ہندوستان میں پھیلا دیا۔ پروفیسر محمود شیرانی کا خیال ہے کہ ”مسلمان اقوام نے ہندوستان میں اپنے لیے ایک زبان مخصوص کر لی ہے اور جوں جوں اُن کے مقبوضات فتوحات کے ذریعے سے وسیع تر ہوتے جاتے ہیں، یہ زبان بھی اُن کے ساتھ ساتھ ہندوستان کے مشرق و مغرب اور شمال و جنوب میں پھیلتی جاتی ہے۔“

اردو زبان کی تشکیل و ترویج کے سلسلے میں محمد بن قاسم کی فتحِ سندھ و ملتان کے تہذیبی و لسانی اثرات کے علاوہ، چند اور واقعات بھی خاص اہمیت

۱- اردو سے قدیم: شمس اللہ قادری، ص ۲۱-۲۲، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ۔

۲- بابر نامہ: ترجمہ: سرزا نصیر الدین حیدر، ص ۳۲۲، مطبوعہ پک لینڈ کراچی۔

۳- مقالاتِ حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۱۳۲، مجلس ترقی ادب، لاہور۔

رکھتے ہیں :

(۱) ایک تو یہ ، جس کا ذکر ہم نے پہلے بھی کیا ہے ، کہ محمود و آل محمود تقریباً دو سو سال تک سندھ و ملتان سے لے کر پنجاب و نواحِ دہلی تک حکمرانی کرتے ہیں ۔ ان کی سلطنت کے الگ الگ لسانی و تہذیبی علاقوں میں ایک ایسی زبان کی ضرورت کا احساس پیدا ہوتا ہے جو سب کے لیے قدر مشترک کا درجہ رکھتی ہو ۔ اس تہذیبی و سیاسی صورتِ حال نے اُردو زبان کی تشکیل اور پھلتے پھولنے میں مدد دی ، جس نے اس علاقے کی سب زبانوں کے رنگ و مزاج سے اپنا رنگ و مزاج بنایا ۔

(۲) دوسرا واقعہ فتحِ گجرات اور دکن کا ہے ۔ علاء الدین خلجی نے ۵۶۹۵ھ (۱۲۹۷ع) میں گجرات فتح کیا جو تقریباً سو سال تک، سلطنتِ دہلی میں شامل رہا اور اس تمام عرصے میں گجرات اور سلطنتِ دہلی کے مختلف علاقے گھر آگھر رہے ۔ فتحِ گجرات کے بعد علاء الدین خلجی (۵۶۹۵-۵۷۱۵/۱۲۹۵-۱۳۱۵ع) نے ملک نائب کو لشکرِ جوار کے ساتھ دکن کی مہم پر روانہ کیا جس نے ۵۷۱۰ھ (۱۳۱۰ع) تک سارے دکن و مالوہ کو فتح کر کے سلطنتِ دہلی میں شامل کر دیا ۔ یہ علاقے دلی سے دور پڑتے تھے اس لیے علاء الدین خلجی نے ان مفتوحہ علاقوں کے انتظام و انصرام کو بہتر و مؤثر بنانے کے لیے گجرات سے لے کر دکن تک کے سارے علاقے کو سو سو موزعات میں تقسیم کر کے انتظامی حلقے بنا دیے ۔ ہر حلقے پر ایک ”ترک افسر“ جو شمال سے بھیجا گیا تھا ، مقرر کیا ۔ یہ ”ترک افسر“ جو اسیرِ صندھ کہلاتا تھا ، مال گزاری وصول کرنے کے علاوہ قیامِ امن ، انتظام اور مرکزی حکومت کی فوجی ضروریات پوری کرنے کا ذمہ دار تھا ۔ اس انتظامی ضرورت کے تحت بے شمار ترک خاندان اپنے متوسلین کے ساتھ گجرات ، دکن و مالوہ کے طول و عرض میں آباد ہو گئے ۔ امیرانِ صندھ ان حلقوں کے حقیقی حکمران تھے ۔ انہی تیس تیس سال ہی کا عرصہ گزرا تھا کہ یہ نظام پورے طور پر قائم ہو گیا اور یہ ترک خاندان اور ان کے متوسلین ان علاقوں میں اس طرح آباد ہو گئے کہ دکن و گجرات ان کا وطن بن گیا ۔

اب اس صورتِ حال کا اندازہ کیجیے کہ شمالی ہند سے آنے والے یہ حکمران خاندان جب گجرات سے دکن تک کے سارے علاقوں میں اپنے متوسلین کے ساتھ آباد ہونے لگے تو تہذیبی و لسانی سطح پر کیا کیا تبدیلیاں آئی ہوں گی ؟ یہ لوگ ”ترک“ نژاد ضرور تھے لیکن خود ان کو شمالی ہند میں شمال مغرب سے لے کر دہلی تک آباد ہونے صدیاں گزر چکی تھیں ۔ یہ لوگ شمالی ہند سے اپنے ساتھ وہ زبان لے کر آئے تھے جو بازارِ باٹ میں بولی جاتی تھی اور جس کے ذریعے یہ معاملاتِ زندگی طے کرتے تھے ۔ امیرانِ صندھ کے اپنے اپنے حلقوں کی زبان اس زبان سے مختلف تھی جو وہ اپنے ساتھ لائے تھے ۔ وہ نہ ان علاقوں کی زبان بول سکتے تھے اور نہ ”ترکی“ فارسی کے ذریعے معاشرتی سطح پر لین دین کر سکتے تھے ، اس لیے انہوں نے اپنے ساتھ لائی ہوئی زبان میں جہاں کی مقامی زبانوں اور فارسی ، عربی اور ترکی کے الفاظ شامل کر کے اپنے ما فی الضمیر کا اظہار کیا اور اس طرح اس زبان کو سیاسی و معاشرتی تقاضوں کے تحت نئے ماحول میں قابلِ قبول بنا دیا ۔

اسی ”نظام“ کو بغیر کسی تبدیلی کے نہ صرف محمد تغلق (۱۳۲۵ع-۱۳۵۱ع) نے باقی رکھا بلکہ اسے مضبوط تر بنانے کے لیے نئے احکامات جاری کیے ۔ اس نظام کی وجہ سے شمال کے لیے دکن و گجرات کے راستے کھلے رہے ۔ تجارت ، لین دین اور دوسرے معاشرتی امور مضبوط تر ہونے لگے اور ساتھ ساتھ اُردو زبان کا حلقہ اثر بھی بڑھتا پھیلتا رہا اور ان علاقوں میں یہ زبان بین الاقوامی زبان کی حیثیت میں پھلتی پھولتی رہی ۔ وقت کے ساتھ ساتھ جب بول چال کی زبان سے گزر کر ادبی سطح پر استعمال میں آئی اور صوفیوں ، شاعروں نے اسے اپنے اظہارِ مقصد کا ذریعہ بنایا تو گجرات میں اس کے ادبی روپ کو ”گجری“ کا نام دیا گیا اور دکن میں یہ ”دکنی“ کہلائی ۔

(۳) محمد تغلق جب سلطنتِ دہلی پر متمکن ہوا تو اس جتدت پسند بادشاہ نے دکن ، گجرات اور مالوہ پر زیادہ مؤثر طریقے سے حکومت کرنے کے لیے فیصلہ کیا کہ دہلی کے بجائے دولت آباد کو ہائے تخت بنایا جائے ۔ ۱۳۲۷ع میں فرمان جاری کیا کہ دہلی کی ساری آبادی

مع عالی حکومت ، فوج ، افسران اور متعلقین کے دولت آباد ہجرت کر جائے ۔ اتنی بڑی آبادی کی ہجرت تاریخ کا ایک حیرت انگیز واقعہ ہے ۔ شمال کی آبادی کے دولت آباد پہنچنے کے عمل نے شمال کی تہذیب و زبان کے اثرات کو تیز تر کر دیا اور امیرانِ صدمہ کے نظام کے زیر اثر ، جو زمین پہلے سے ہموار ہو چکی تھی ، اس میں نئی کھاد ڈال کر اسے انتہائی زرخیز بنا دیا ۔

(۴) سونے پر سہاگا پہ ہوا کہ ہند تغلق (م ۱۳۵۱ع) کے آخری زمانہ حکومت میں دکن میں امیرانِ صدمہ نے متعدد ہو کر بغاوت کر دی اور ایک امیر کو ۱۳۴۷ع میں اپنا بادشاہ منتخب کر کے دکن کی عظیم الشان چھٹی سلطنت کی بنیاد ڈالی ۔ اب دکن کی سلطنت شمال سے آئے ہوئے ان ترک خاندانوں کے ہاتھ میں آ گئی تھی جو خود کو دکنی کہنے پر فخر محسوس کرتے تھے ۔ دکنی ان کی زبان تھی جس پر انھوں نے دکنی قومیت اور کاجر کی بنیاد رکھی تھی ۔ چھٹی سلطنت کی زبان ، جیسا کہ خاقی خان^۱ کے بیان سے معلوم ہوتا ہے ، ہندوی تھی ۔

(۵) گجرات بظاہر اب تک سلطنتِ دہلی سے وابستہ تھا لیکن ہند تغلق کے بعد مرکزی سلطنت کے مزید کمزور ہو جانے کی وجہ سے یہاں کے صوبے دار بھی کم و بیش خود مختار ہو گئے تھے ۔ اس صورت حال میں یہ خبر ۸۸۰ (۱۳۹۷ع) میں سارے برعظیم میں آگ کی طرح پھیل گئی کہ امیر تیمور لشکرِ جبار کے ساتھ ہندوستان کی طرف بڑھ رہا ہے ۔ یہ خبر سن کر خود تغلق بادشاہ ناصر الدین محمود دہلی چھوڑ کر گجرات آ گیا اور وہاں سے مایوس ہو کر مالوہ چلا گیا ۔ جب بادشاہ ہی تخت چھوڑ کر بھاگ جائے تو رعایا کے پیچھے کہاں جمنے ۔ سارے شمالی ہندوستان میں شمال مغرب سے لے کر دہلی تک بھگدڑ مچ گئی ۔ شمال پر دکن کے دروازے بند توئے اس لیے ”خاقد کثیر“ نے گجرات کا رخ کیا ۔ شمالی ہند والوں کے لیے اس وقت گجرات کی حیثیت امن کے جزیرے کی سی تھی ۔ ’مرآۃ احمدی‘

۱۔ منتخب الباب : خاقی خان ، جلد سوم ، ص ۳۰۷ ، ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال ، کلکتہ ۱۹۲۵ع ۔

سے بھی اس صورتِ حال کی تصدیق ہوتی ہے :

”معدن اٹنا خبر رسید کہ حضرت صاحبقران امیر تیمور گورگان در نواحی دہلی نزول اجلال فرمودند و فتور عظیم در آن دیار راہ یافت و خلق کثیر ازاں حادثہ گریختہ بگجرات آمد۔“

اس ہجرت کرنے والی آبادی میں ہر قسم کے لوگ شامل تھے ۔ عوام و خواص بھی ، اہلِ حرفہ ، تجارتِ ہیشہ اور صوفیائے کرام بھی ۔ (۶) امیر تیمور کے حملے کے بعد جب سلطنتِ دہلی انتہائی کمزور ہو گئی تو گجرات کے صوبے دار ہمایوں ظفر خاں (م ۵۸۱۳/۱۴۱۰ع) نے جو نسلاً ہندوستانی تھا ، آزادی کا اعلان کر کے مظفر شاہ کے لقب سے گجرات میں بادشاہت کی بنیاد ڈالی اور اسے عظمت کا رنگ دینے کے لیے اہلِ علم ، اربابِ ہنر ، مشائخِ دین کی سرپرستی شروع کی ۔ اس سرپرستی کی خبر سن کر ، جیسا کہ ’مرآت احمدی‘ سے معلوم ہوتا ہے ، ”بتدریج مردم آفاق از ہر شہر و دیار از ساداتِ عظام و مشائخِ کرام و علمائے ذوی الاحترام و شرفا و نجبا و اقوام مختلفہ و فرقہ متفرقہ عرب و عجم و روم و شام و اہلِ حرفہ ہند و تجارتِ پیشگان باری و براری“^۲ گجرات آنے لگے ۔

ان تمام واقعات و عوامل نے شمال سے لے کر دکن و گجرات تک اس زبان کے پھیلنے پھولنے اور بڑھنے پھیلنے کے لیے ایسی سازگار فضا پیدا کر دی کہ یہ زبان ان سارے علاقوں کی مشترک زبان بن کر تیزی سے ترقی کے زینے طے کرنے لگی ۔ صوفیائے کرام نے اس زبان کو تبلیغِ دین و اخلاق کے لیے استعمال کیا ۔ فوالی ، موسیقی ، شاعری اور درسِ اخلاق کی یہی زبان ٹھہری ۔ عام معاملات زندگی اور دربارِ سرکار کے مختلف طبقوں کے درمیان یہی زبان وسیلہٴ اظہار بنی ۔ اردو زبان کا اب تک یہی مزاج قائم ہے اور برعظیم پاک و ہند کے مختلف علاقوں میں یہ زبان آج بھی کامِ انجام دے رہی ہے ۔

یہ چند باتیں جو بیان میں آئیں ان کی تفصیل تو آگے آئے گی ، جہاں ہم گجراتی و دکنی ادب کا مطالعہ پیش کریں گے ، لیکن یہاں اس بات کا اعادہ ضروری

۱۔ مرآۃ احمدی : مرتبہ سید ثواب علی ، جلد اول ، ص ۳۳ ۔ اورینٹل انسٹی ٹیوٹ ، بڑودہ ، ۱۹۳۰ع ۔

۲۔ خاتمہ مرآۃ احمدی : ص ۱۲۸-۱۲۹ ۔

ہے کہ زبان کا مولد تو شمال ہے لیکن سیاسی و تہذیبی تقاضوں کے تحت اس نے ادبی زبان کا درجہ، شمال سے صوبوں پہلے، گجرات و دکن میں حاصل کر لیا تھا اور اس کے واضح اسباب یہ تھے :

(۱) دکن و گجرات کی سلطنتیں شمال سے کٹ کر وجود میں آئی تھیں اور اپنے وجود کی بقا کے لیے ایک ایسے کلچر کی تعمیر کرنا چاہتی تھیں جو وہاں کی ساری آبادی کے لیے مشترک کلچر کی حیثیت رکھتا ہو اور جس میں ہر طبقہ اپنائیت محسوس کر سکے تاکہ اس احساس کے ساتھ شمال کے حملوں کے خلاف ایک دیوارِ مدافعت کوٹری کی جاسکے۔ اسی لیے ان سلطنتوں میں تہذیب و زبان کی سطح پر دیہی عناصر کی زیادہ سے زیادہ حوصلہ افزائی کی گئی۔

(۲) مشترک کلچر کے لیے رابطے کی ایک مشترک زبان چونکہ بنیادی شرط ہے اور دکن و گجرات کی ان مختلف زبانوں کے علاقے میں اردو زبان کی حیثیت ایک مشترک بین الاقوامی زبان کی تھی اور آبادی کے مختلف عناصر کے درمیان اس کو استعمال کرنے بغیر کوئی اور راستہ نہیں تھا اس لیے یہ زبان ہاں خوب پھلتی پھولتی رہی۔

(۳) مسلمانوں کے ترقی پذیر نظام خیال کا نازہ خون، ان کی قوتِ عمل اور فکری توانائی چونکہ اس زبان میں شامل ہو چکی تھی اس لیے یہ زبان ایک ترقی پذیر زبان بن کر ہر زبان کے الفاظ، ایک زندہ زبان کی طرح، اپنے اندر تیزی سے جذب کر کے ان علاقوں کی زبانوں سے قریب تر ہو گئی تھی۔

(۴) شمال میں فارسی کا طوطی بول رہا تھا۔ وہ اہل علم و ادب قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے جو فارسی میں اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھاتے تھے۔ دکن و گجرات میں شمال کے خلاف، تہذیبی و سیاسی قلعہ بندی کی وجہ سے، اردو زبان کو بہت جلد دربارِ سرکار کی سرپرستی اور اہمیت و حیثیت حاصل ہو گئی جو شمال میں صرف فارسی کو حاصل تھی۔ شمال میں یہ زبان عوام کے منہ چڑھی اپنا رنگ روپ ضرور نکھارتی رہی لیکن اہل علم اسے شائستگی سے دور اور قوتِ اظہار سے محروم جان کر فارسی ہی میں دائرِ سخن دیتے اور قدر و منزلت کے سوتی رولتے تھے۔ لیکن جیسے عوام تک پہنچنا ہوتا وہ اسی زبان کو ذریعہٴ اظہار بناتا، اسی لیے صوبائے کرام

نے تبلیغِ دین کے لیے اسی زبان کو ذریعہٴ اظہار بنایا اور اسے ادبی سطح پر لانے میں ایک اہم کردار ادا کیا۔ انہی صوبوں کے ملفوظات اور شاعری اس زبان کے قدیم ترین نمونے بن کر آج بھی تاریخی و لسانی اہمیت رکھتے ہیں جن میں بھگتی تحریک کی شاعری کے علاوہ بھجن بھی شامل ہیں۔ یہی ”ساخذ کا ادب“ ہے۔ آئیے اب پہلے ہر عظیم کے شمالی حصے میں اس زبان کی صورتِ حال اور ساخذ کے ادب کا جائزہ لیں۔



مسعود سعد سلمان سے گرو فانک تک

(۱۰۵۰ع-۱۵۲۵ع)

ہم پہلے لکھ چکے ہیں کہ اس زبان کی قسمت کا ستارہ مسلمانوں کے ساتھ چسکتا ہے اور الہی کے ساتھ اس کی روشنی مارے بر عظیم میں بھیل جاتی ہے۔ وہ زبان جو اب تک صرف ”ہندوی کاجر“ کی علامت تھی اس میں تازہ دم ”عربی ایرانی کچھڑ“ کی روح شامل ہو کر اُسے نئی زندگی، نیا رنگ روپ اور نئی وسعت عطا کرتی ہے۔ نئے تہذیبی اثرات کا سب سے واضح اثر زبان پر یہ ہوا کہ ہر اکرت و منسکرت کے وہ الفاظ، جو نئی تہذیبی زندگی کے اسور و مسائل کے اظہار سے قاصر تھے، تکمال باہر ہونے لگے اور ان کی جگہ، بغیر کسی کوشش و کاوش کے، فارسی، عربی، ترکی الفاظ لینے لگے۔ الفاظ کے تکمال باہر ہونے کا سبب یہ ہوتا ہے کہ ہر تہذیب اپنے خیالات و تہذیبی عوامل کو اپنے ہی الفاظ کے ذریعے ظاہر کرتی ہے۔ الفاظ خیالات کی علامات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ہر معاشرے میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ الفاظ مرتے اور زندہ ہوتے رہتے ہیں۔ ایسے نئے خیالات، جن کا وجود پہلے کسی تہذیب میں نہ ہو، جب کوئی تہذیب قبول کرتی ہے تو اسی کے ساتھ بہت سے الفاظ زبان میں شامل ہو کر جزو بدن بن جاتے ہیں۔ یہ ایک ایسا ہی فطری عمل ہے جیسے بعد کے زمانے میں بہت سے برنگالی الفاظ اردو زبان میں شامل ہو گئے یا لاتعداد انگریزی الفاظ دو سو سال سے اس زبان میں شامل ہو رہے ہیں۔ اس تہذیبی جنب و قبول میں منسکرت الفاظ کے تکمال باہر ہونے کا سبب بھی یہی تھا کہ ان میں آگے بڑھتی، ترقی پذیر زندگی سے آنکھیں ملانے اور ساتھ دینے کی صلاحیت باقی نہیں رہی تھی، اسی لیے وہ اپنی طبعی موت آپ مر گئیں۔ زبانیں اسی عمل سے زندگی کے ساتھ بدلتی اور بڑھتی ہیں۔ جس زبان میں رد و قبول کا یہ عمل بند ہو جاتا ہے وہ منسکرت کی طرح کٹاپی زبان بن کر رہ

فصل اول

شمالی ہند

(۱۰۵۰ع-۱۷۰۷ع)

جاتی ہے یا پھر اپنی موت آپ مر جاتی ہے۔ عربی فارسی ترکی کے یہ الفاظ اب اس لیے اجنبی نہیں رہے تھے کہ روزمرہ کی زندگی اور اس کے بنیادی امور انہی الفاظ کے ذریعے اپنا اظہار کر رہے تھے۔ یہ تہذیبی سطح پر ایک فطری لسانی عمل تھا۔ نئی تہذیب کے اتصال نے رفتہ رفتہ اس زبان کے کینڈے، رنگ ڈھنگ اور ساخت و مزاج کو بدل کر رکھ دیا اور زبان میں آگے بڑھنے کی نئی صلاحیت پیدا کر دی۔ بہت سے الفاظ کی شکلیں بدل گئیں، بہت سے الفاظ نئے تہذیبی مزاج میں ڈھل گئے جیسے منسکرت کے لفظ ”راتڑی“ کا ”ڑی“ گرا کر صرف ”رات“ کو انہی معنی میں اپنا لیا گیا۔ اس سارے تہذیبی عمل کے دوران میں الفاظ سے سختی اور کھردرا پن اسی طرح دور ہوتا گیا جیسے موسیقی میں دھربند کو زیادہ خوشگوار بنا کر ”خیال“ کی شکل میں سارے برعظیم کے لیے قابل قبول بنا دیا اور اسی انداز پر نئے راگ راگنیوں کی ایجاد سے خود ”ہندو موسیقی“ کو اس طرح بدل کر رکھ دیا کہ اب اس کی شکل بھی پہچانی نہیں جاتی۔ ”موسیقی کی بدل ہوتی یہی شکل آج کی ہندو موسیقی ہے۔ اسی طرح اس زبان کی شکل بھی اتنی بدل گئی کہ اب اس کی قدیم ترین شکل کو پہچانا بھی مشکل ہے۔

ابھی یہ زبان عبوری دور سے گزر رہی تھی اور صرف بولنے کی زبان تھی لیکن اس کا اثر اتنا گہرا اور جاری و ساری تھا کہ جو بھی یہاں آتا اس سے متاثر ہوتا اور جلد ہی یہ زبان اس کے اظہار و ابلاغ میں ہاتھ بٹانے لگتی۔ وہ اہل علم جو فارسی میں تصنیف کرتے، اس زبان کے الفاظ اور محاوروں کا سہارا لیتے۔ اس دور کے ادبی نمونے تو نہیں ملتے لیکن اس زبان کا سراغ اور اس کے عام رواج کی داستان ان فارسی تصانیف میں مل جاتی ہے جو اس عرصے میں شمالی ہند میں لکھی گئیں۔

یہاں یہ بات بے محل نہ ہوگی کہ پنجاب اور اہل پنجاب سے اس زبان کا رشتہ ناقابل روز اول ہی سے قائم ہے اور اہل پنجاب نے شروع ہی سے اس زبان کو بنانے سنوارنے میں حصہ لیا ہے۔ وہ زبان، جو عبوری دور میں دہلی سے دکن، گجرات، مالوہ اور دوسرے صوبوں میں پہنچی، اس کی ساخت، اس کے مزاج، لہجے اور آہنگ پر پنجاب ہی کا اثر سب سے زیادہ اور گہرا تھا۔ قدیم گجری و دکنی ادب کے نمونوں میں جب ہم پنجابی اثر و مزاج کو دیکھتے ہیں تو ذرا دیر کو حیرت

۱۔ برعظیم پاک و ہند کی سلسلۂ اسلامیہ: ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی، ص ۱۱۷، مطبوعہ کراچی یونیورسٹی، ۱۹۶۷ء (ترجمہ بلال احمد زبیری)۔

ضرور کرتے ہیں لیکن ہماری حیرت اس وقت دور ہو جاتی ہے جب ہم اردو اور پنجاب کے اثر و رشتہ کو تاریخ کی روشنی میں دیکھ کر ان نمونوں کا مطالعہ کرتے ہیں۔

تاریخ شاہد ہے کہ غیاث الدین تغلق (۵۷۰ھ—۵۷۵ھ/۱۳۲۵ء—۱۳۲۸ء) اور خسرو خان ممک حرام کی جنگ کے حالات امیر خسرو (۵۷۵ھ/۱۳۲۵ء) نے غیاث الدین تغلق کو پنجاب کی زبان ہی میں لکھ کر پیش کیے تھے۔ سجان رائے مؤرخ لکھتا ہے کہ ”امیر خسرو بہ زبان پنجاب بہ عبارت مرغوب مقدمہ جنگ غازی الملک تغلق شاہ و ناصر الدین خسرو خان گفتہ کہ آثرا بہ زبان ہند وار گویند۔“ یہی وہ ”زبان“ ہے جو شروع ہی سے اردو کے خون میں شامل ہے۔ مسعود سعد سلمان (۵۴۸ھ—۵۵۱ھ/۱۱۵۱ء—۱۱۵۴ء) ہندوی کے پہلے شاعر لاہور ہی کے رہنے والے ہیں جن کے بارے میں ’غرة الکمال‘ کے دیباچے میں امیر خسرو نے لکھا ہے کہ ”پیش ازین شاہان سخن کسے را نہ دیوان نبوده مگر مرا کہ خسرو مالک کلامے۔ مسعود سعد سلمان را اگر هست اما آن نہ دیوان در عبارت عربی و فارسی و ہندی است و در پارسی مجدد کسے سخن را نہ قسم لکرده جز من۔“ بعد عونی نے ”لباب الالباب“ میں بھی بات دہرائی ہے کہ ”او را نہ دیوان ست۔ یکے بتازی و یکے پارسی و یکے ہندوی۔“ امیر خسرو کی فارسی مثنوی ”تغلق نامہ“ میں ایک فقرہ ”ہے ہے قبر مارا“ ملتا ہے جو ہندوی زبان کے رنگ ڈھنگ کو ظاہر کرتا ہے اور جس سے معلوم ہوتا ہے کہ مسعود سعد سلمان کی زبان ہندوی سے خسرو کون سی زبان مراد لیتے ہیں۔ یہ بات مسلم ہے کہ ”اردو کا قدیم ترین نام ہندی یا ہندوی ہے۔“ مسعود سعد سلمان کا ہندوی دیوان ناپید ہے۔ اگر یہ دستیاب ہو جاتا تو لسانی مسائل کی بہت سی گتھیاں سلجھ جائیں اور اردو کی نشو و نما اور رواج کی گمشدہ کڑیاں مل جائیں۔

یہ زبان چونکہ ہر طرف بولی جا رہی ہے اور رابطے کی واحد زبان ہے اس لیے اس کے الفاظ اور محاورے فارسی تصانیف میں در آتے ہیں۔ ابوالفرجؒ کے

۱۔ خلاصۃ التواریخ (فارسی): ص ۲۳۵۔

۲۔ لباب الالباب: ص ۲۸۶، جلد دوم، مطبوعہ کمبرج، ۱۹۰۲ء۔

۳۔ پنجاب میں اردو: ص ۲۳۔

۴۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۹۲-۷۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔

کلام میں دلد ، جوہر ، جت (جٹ) کے الفاظ اسی بے تکلفی سے استعمال ہوئے ہیں جیسے خود فارسی کے الفاظ ۔ خواجہ مسعود سعد سلمان^۱ نے اپنے فارسی دیوان میں کت ، مارا مار اور برشکال کے الفاظ استعمال کیے ہیں ۔ حکیم سنائی (م ۵۵۵/۱۱۵۰ع) کے ہاں 'کوئوال' اور 'ہائی' کے الفاظ ملتے ہیں ۔ منہاج سراج^۲ نے طبقاتِ ناصری (۱۲۵۹/۹۶۵۸ع) میں سیل ، لک ، ہار (یعنی وہار) سمندر ، ہایک (بیادہ) اور جلمہ کے الفاظ استعمال کیے ہیں ۔ امیر خسرو ، جن کے مزاج میں یہ زبان رسی بسی ہے ، اپنے احساس و خیال کو اسی زبان کے الفاظ سے ادا کر کے اظہار کو مکمل کرتے ہیں ۔ "قرآن السعیدین"^۳ (۱۲۸۹/۹۶۸۸ع) میں انہوں نے چوترہ ، راوت ، ہایک ، ہگ ، کوزہ ، بالا ، کیورہ ، سیونی ، بیل ، مولسری ، سال ، تیول ، پیرہ ، چونہ ، بنک ، بلادر وغیرہ الفاظ استعمال کیے ہیں ۔ "الغزائن الفتح"^۴ (۱۳۱۰/۵۷۱۰ع) میں ہایک ، بیڑہ ، تنبول ، دھانک ، گھٹی ، بسیٹھہ ، مارسار ، رائے کے الفاظ ملتے ہیں اور "دیول رانی خضر خان"^۵ (۱۳۱۵/۵۷۱۵ع) میں کیورہ ، جائے ، بیل ، کوزہ ، پتولد ، کرلہ ، لادی ، کرنا ، رانی ، رانا ، تنبول ، رائے ، چنپہ ، ماؤلسری ، دولہ ، سیونی ، مکھ آسن ، تال ، الاون ، تنکہ ، ڈولہ وغیرہ الفاظ نظر آتے ہیں ۔

ضیاء الدین برنی^۶ کی تاریخ فیروز شاہی (۱۲۵۸/۱۲۵۶ع) میں رایلہ و والگان ، چپورہ ، دھولہازنان ، لک ، کھار و کھوانی ، کہت ، تنگہ ، جیتل ، بھٹائی بھٹان ، ہرن مار ، ملک چھجو ، ٹیکہ ، کوئوال ، دب ، مندل ، ملک جولہ ، کھنڈ ، البہ ، چھپر ، بھٹیا ، کری و چرالی ، چودہریان ، پٹواریان ، موری ، مندہ ، دھاوہ ، جاتیاں ، تھانیا ، دھولک ، گھائی ، بھنگری ، بھنگی ، کرور ، موٹھی ، پونڈہ ، کھری ، جمون ، بڈھل ، سینبل ، بیل ، لنگھر ، ڈیوٹ وغیرہ الفاظ استعمال کیے گئے ہیں ۔

"سیرالاولیا"^۷ مؤلفہ سید محمد بن سید مبارک کرمانی (م ۱۳۶۸/۵۷۷۰ع) میں چنلو گھر ، چوترہ ، پیلو ، کہت ، جواری ، لک ، ہٹی ، سپین ، کرپلہ ، ڈولہ ، مندی ، یگہ ، بھوکا (عیش) ، بی بی رانی ، کھنڈسال ، لنگون ، درخت بڑ ، جامہ جھمڑی ، کھچڑی ، آبری ، ہلنگ ، سالٹنی ، پٹوہ ، جکری ، چھپری ، چھپردار وغیرہ الفاظ ملتے ہیں ۔

۱۔ تاج۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۶۲ - ۷۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۶ع ۔

نہ صرف اس زبان کے الفاظ بلکہ محاورے بھی فارسی تصانیف میں رواہ پا جاتے ہیں ۔ وہ اہل قلم جو اس پر عظیم میں پیدا ہوئے ، لکھتے تو فارسی میں تھے لیکن سوچتے اسی زبان میں تھے ۔ ان لوگوں کی فارسی پر بھی ، جو یہاں ایک عرصے سے آباد تھے ، اس زبان کی ساخت ، اندازِ گفتار اور محاوروں کا گہرا اثر تھا ۔ محاورہ کسی دوسری زبان میں اسی وقت جبکہ پاتا ہے جب وہ لکھنے والے کے ذہن اور فکر میں اسی طرح رس ہو گیا ہو کہ وہ غیر شعوری طور پر یا بہتر اظہار کے لیے اسے استعمال کرنے لگے ۔ اسی اثر نے "ہندوستانی فارسی" کی اصطلاح کو جنم دیا اور اسے ایران کی فارسی سے ممتاز کر دیا ۔ آج جب ہم انگریزی زبان میں تصنیف کرتے ہیں تو ہماری زبان کا لہجہ ، محاورہ ، بندش ، تراکیب اور ساخت ہماری انگریزی تحریروں میں در آتی ہے اور وہ مزاجاً اس انگریزی سے مختلف ہو جاتی ہے جو انگلستان یا امریکہ کے مصنفین کے قلم سے نکلتی ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے ہم اس دور کے مختلف مصنفین و شعرا کی تصانیف^۱ سے چند ایسے محاورے نقل کرتے ہیں جو آج بھی اردو زبان کا سرمایہ ہیں ۔ امیر خسرو کے ہاں ایسے محاورے خاصی بڑی تعداد میں ملتے ہیں :

فارسی شکل

زگرہ اوچہ می رود
دندان در شکم بودن
بیک چوب ہس را راندن
گفتا کہ برو نیست درین تل تیلے
ضیاء الدین برنی کے ہاں :

و دروں دروں میکاھیدند
چنان کہ خوردگان نازین در خانہ
خانگان سپہان روند

شمس سراج غفیف کے ہاں :

خرج و اخراجات از گرہ خوبش
میکردند
جانِ ایشاں بہ بینی رسیدہ
ناک میں دم آنا

ایک ہی لفظ کی تکرار فارسی میں کثرت کی طرف اشارہ کرتی ہے اور اردو

۱۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۹۱ - ۹۴ ۔

میں محاورہ بن جاتی ہے۔ تکرار کی یہ نوعیت اردو زبان کا مخصوص مزاج ہے :

خواجہ جہان پنهان پنهان در خاطر
چپکے چپکے خویش

تاج الدین مفتی الملکی کی کتاب ”مفترح القلوب“ میں یہ خالص اردو محاورے فارسی لباس میں نظر آتے ہیں :

نیم نان گذاشته برائے تمام نان برود
آدھی کو چھوڑ کر ساری کے پیچھے دوڑنا

مادر دزد سر در گندو انداختہ گریہ
چور کی ماں کوٹھی میں سر دے کر رونے

ہو سہ شہ از دوال خواہم کشید
تسموں سے کھال ادھیڑنا

زنار داران گرینند کہ موازنہ دوازده
برہمن ایسے بھاگے کہ بارہ گوس

کروہ صباح شد
ہر جا کر صبح ہوئی

اگر رسن شکستہ شود ، کسے پیوند
ٹوٹی رسی جوڑ لی ، گرہ تو باقی رہی

کند ، گرہ از میان نرود
ان مثالوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اردو زبان اپنے قدیم ترین دور میں

بھی اس حالت میں ضرور آ گئی تھی کہ اہل علم اپنے اظہار کے لیے اس کا سہارا

لیں تاکہ ان کی تصانیف کو اس برعظیم میں بسنے والے پورے طور پر سمجھ

سکیں۔ امیر خسرو نے خود اس کا اعتراف کیا ہے کہ ”لفظ ہندوی در پارسی آوردن

لفظے ندارد مگر ضرورت آنجا کہ ضرورت بود است آوردہ شد“۔ یہ محاورے اور

الفاظ اہل ایران کے لیے اجنبی ہیں لیکن یہاں والوں کے لیے ان سے یگانگت کی

ہو آتی ہے۔ ان محاوروں اور الفاظ ”کے ذریعے ہمیں اس عہد کی اردو زبان کا

کسی قدر اندازہ ہو سکتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو ان ایام میں محاوروں ،

روزمرسوں اور ضرب الامثال سے مالا مال ہے اور یہ خصوصیات ایک زبان میں اسی

وقت پیدا ہوں گی جب کہ وہ عہد طفولیت کو خیر باد کہہ کر مدارج شعوری

تک ارتقا کر چکی ہو اور ایک حالت پر قائم ہو گئی ہو۔“ یہ زبان اس دور میں

اس لائق ضرور ہو چکی تھی کہ اس میں ادبی شان پیدا کی جا سکے ، لیکن فارسی

دربار سرکار کی زبان کی حیثیت میں برسر اقتدار تھی ، اور اہل علم و ادب اسے

وہ اہمیت نہیں دے رہے تھے جو فارسی کو ملی ہوئی تھی۔ اسی لیے ہر طرف بولے

اور سمجھے جانے کے باوجود ، اس میں ادب و اسلوب کی کوئی زندہ روایت پیدا

نہیں ہوئی۔ اس سے اس دور میں زیادہ سے زیادہ دو کام لیے جا رہے تھے : ایک تو

یہ کہ اسے تفتن طبع کے طور پر کبھی کبھار ہلکے ہلکے جذبات کے اظہار کے لیے

استعمال کیا جا رہا تھا اور دوسرے صوفیائے کرام اور مصابیحین اپنے خیالات کے

اظہار کے لیے اسے استعمال کر رہے تھے۔

امیر خسرو ، ابوالحسن یحییٰ الدین (۱۲۵۲ء - ۱۳۲۵ء) نے اپنی صلاحیت

کے چند قطرے اس زبان کے خون میں شامل کیے ہیں۔ امیر خسرو ۹۹ تصانیف

کے مالک اور بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور عالم تھے۔ ان کا جو کچھ اردو

کلام آج ملتا ہے اس میں استدار زمانہ سے اتنی تبدیلیاں ہو چکی ہیں کہ اب اسے

مستند نہیں مانا جا سکتا۔ لیکن یہ بات مسلم ہے کہ امیر خسرو نے اس زبان میں

شاعری کی ہے۔ ”غترہ الکمال“ کے دیباچے میں امیر خسرو نے خود اس امر کی

تصدیق کی ہے کہ ”جزوے چند نظم ہندی نذر دوستان کردہ شدہ است۔“ ان

کے کلام کو دیکھ کر دو باتوں کا پتا چلتا ہے : ایک یہ کہ اب یہ زبان قدیم

آپ بھرنے کے دائرے سے باہر نکل آئی ہے اور دہلی و اطراف دہلی کی زبانوں سے

مل کر اپنی تشکیل کے ایک نئے دور میں داخل ہو گئی ہے جس پر کھڑی ہوئی

اور برج بھاشا دونوں اثر انداز ہوئی ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ اب دھل منجھ کر

انہی صاف ہو گئی ہے کہ اس میں شاعری کی جا سکے۔ امیر خسرو نے خود اس

شاعری کو کوئی اہمیت نہیں دی اس لیے اسے محفوظ کرنے یا کسی دیوان کا

حصہ بنانے کا انہیں خیال نہیں آیا۔ انہوں نے اسے تفتن طبع کے زور پر استعمال

کیا اور اس زبان کی شاعری میں وہی عمل کیا جو انہوں نے موسیقی میں کیا

تھا کہ ایرانی موسیقی کو ہندوی موسیقی کے ساتھ ملا کر نئے راگ اور راگنیاں

ایجاد کی تھیں۔

اردو شاعری میں امیر خسرو نے ایک طریقہ تو یہ اختیار کیا کہ ایک

مصرع فارسی لکھا اور ایک مصرع اردو۔ دوسرا طریقہ یہ کہ آدھا مصرع فارسی

اور آدھا مصرع اردو کا رکھا۔ تیسرا طریقہ یہ کہ دونوں مصرعے اردو کے لائے۔

اسی طرح بہت سی پہلیاں ، کہہ مکرنیاں اور انجلیاں بھی ان سے منسوب ہیں۔

۱۔ ہفت اقلیم : امین احمد رازی ، خطوطہ ۶۔ ۷ کرزن کاکشن ، ایشیاٹک سوسائٹی
آف بنگال (عکسی)۔

۱۔ دیباچہ ”غترہ الکمال“ : مطبع قیصریہ ، دہلی۔

۲۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۹۵۔

”خالق باری“ بھی الہی کی تصنیف ہے جس میں صدیوں کی دھوپ چھاؤں نے اضافوں اور سلطنت سے اس کی شکل بدل کر رکھ دی اور آج محمود شیرانی جیسے فاضل اجٹل کو یہ شبہ ہوا کہ یہ امیر خسرو کی تصنیف نہیں ہے۔ امیر خسرو کا اردو کلام، جس کو زیادہ مستند مانا جا سکتا ہے، وہ ہے جو قدیم تصانیف اور بیاضوں میں محفوظ رہ گیا ہے؛ مثلاً ”ملا“ وجہی کی ”سب رس“ (۱۶۲۵/۵۱۰۳۵ ع) میں یہ دوبا نقل کیا گیا ہے:

ہنکھا ہو کر میں لٹی صافی قیرا چاؤ

منجہ جلتی جنم گیا تیرے لیکن ہاؤ

میر تقی میر نے ”لغات الشعراء“ (۱۱۶۵/۵۱۱۶۵ ع) میں یہ ریختہ دیا ہے:

زرگر ہسرے چو ماہ پارا کچھ گھڑیے سنوارے پکارا

لقد دل من گرفت و بشکست پھر کچھ نہ گھڑا نہ کچھ سنوارا

ایک قدیم بیاض^۳ میں یہ ریختہ ملتا ہے:

ز حال مسکین مکن تغافل دورائے لینان بتائے بتیاں

کہ قاب ہجران ندامت لے جاں نہ لہو کاہے لگائے چھتیاں

شبان ہجران دراز چوں زلف و روز وصل چو عمر کوتاہ

سکھی پیا کون جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کالوں الدھیری رقیان

پکابک از دل دو چشم جادو بصد فریم پرد تسکین

کسے بڑی ہے جو جا ستلوے ہمارے پی کو ہماری بتیاں

چوں شمع سوزاں چوں ذرہ حیران ز مہر آن نہ بگشتم آخر

نہ نیند لینان نہ انگ چینان نہ آپ آوے نہ بھجے بتیاں

بحق روز وصال دلبر کہ داد مارا قریب خسرو

ہست من کہ درائے راکھوں جو جائے پاؤں پیا کی کہتیاں

عبدالواسع ہاسوی“ کی تصنیف ”دستور العمل“ میں یہ ریختہ ملتا ہے:

از چل چلر تو کار من زار شد کچل

من خود نمی چلم تو اگر می چلی بچل

۱۔ سب رس: ص ۲۰۳، مرتبہ عبدالحق، المبین ترقی اردو، کراچی، ۱۹۵۳ ع۔

۲۔ لغت الشعراء: مرتبہ عبدالحق، ص ۲، المبین ترقی اردو، اورنگ آباد،

۱۹۳۵ ع۔

۳۔ بیاض: المبین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۴۔ بحوالہ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۲۹۵۔

حضرت نظام الدین اولیاء کے مزار پر خسرو کا یہ شعر درج ہے:

گوری سووے سیج پہ اور سکھ پہ ڈارے کیس

چل خسرو گھر آئے سانج بھئی چوندیس

خسرو نے فارسی شاعری میں ایسی صنعت بھی استعمال کی ہے کہ وہ ایک

طرف فارسی بھی رہے اور ساتھ ساتھ اس سے ہندوی معنی بھی نکلیں۔ دیباچہ

”غرة الکمال“^۱ میں لکھا ہے کہ ”صنعت دیگر از اہامے دیگر پرست کردہ ام کہ

یک طرف ہمہ ہندوی می افتد“:

آئی آئی یہاں یاری آئی ماری ماری براہ ماری آئی

ان اشعار ریختہ کو پڑھ کر زبان و بیان کے لہجے، آہنگ، طرز اور ساخت

سے واضح طور پر یوں محسوس ہوتا ہے کہ دو کچھ ایک دوسرے سے گلے مل

رہے ہیں اور اس استزاج سے ایک ”تیسرے کچھ“ کی بنیادیں استوار ہو رہی ہیں۔

آزاد زبان کے خد و خال بھی اسی کے ساتھ اچاگر ہوتے ہیں اور یہ زبان اس

ترقی پذیر تیسرے کچھ کی ترجمان بن جاتی ہے۔ ان اشعار کی تاریخی و لسانی

اہمیت یہ ہے کہ ان سے اس دور کی زبان کے کینڈے، رنگ روپ اور رواج

کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ امیر خسرو کی ”خالق باری“ بھی اسی سلسلے کی

کڑی ہے۔

یہ ایک لغت ہے جس میں عربی و فارسی الفاظ کے ہندوی مترادفات و معنی

نظم میں بیان کیے گئے ہیں۔ منظوم لغات کا یہ طریقہ کار بہت پرانا ہے۔ عربی میں

فہر لغت کی سب سے قدیم کتاب ابو علی محمد قطرب النحوی کی ”مفاتیح قطرب“ ہے

جس میں ۳۲ اشعار میں ۴۰ الفاظ کے معنی بیان کیے گئے ہیں۔ ابونصر اسماعیل بن

حماد الجوبیری کی ”صحاح“ فہر لغت میں کلاسیکل کتاب کا درجہ رکھتی ہے۔ فارسی

میں ابونصر فراہی نے ۸۶۱۰ (۱۲۱۳ ع) میں ”نصاب الصبیان“ لکھی جو

درس نظامیہ میں صدیوں سے داخل ہے جس میں عربی لغات کو فارسی اشعار میں

بیان کیا گیا ہے۔ امیر خسرو نے بھی اسی روایت کی پیروی میں ”خالق باری“

تصنیف کی۔ ”خالق باری“ کی ادبی و شاعرانہ اہمیت نہیں ہے لیکن اس کے مطالعے

سے اردو نظموں کی قدامت اور ان کے رواج کی داستان سامنے آتی ہے اور یہ بھی

معلوم ہوتا ہے کہ اُس زمانے میں بھی اِس زبان کی یہ اہمیت تھی کہ فارسی،

عربی و ترکی جاننے والوں کے لیے اس زبان کے بنیادی الفاظ سے واقفیت ضروری

۱۔ دیباچہ: غرة الکمال: ص ۶۴، مطبع قیصریہ دہلی۔

تھی۔ 'خالق باری' کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں مختلف بولیاں ایک دوسرے سے آنکھ بھولی کھول رہی ہیں اور لسانی سطح پر ایک بل چل سی بھی ہوئی ہے۔ امیر خسرو نے اس میں یا تو سنسکرت کے ثقیل الفاظ کو نرم و روان بنا کر استعمال کیا ہے، یا پھر ان لفظوں کو اسی طرح قبول کیا ہے جس طرح وہ بولے جاتے تھے! مثلاً 'ششیں' کے بجائے 'س' بمعنی چاند یا 'ششیں' کے بجائے 'منس' بمعنی آدمی۔ امتداد زمانہ سے اس کتاب میں انہی تبدیلیاں اور اتنے اضافے ہوئے ہیں کہ آج یہ بتانا مشکل ہے کہ اس میں کون سے اشعار امیر خسرو کے لکھے ہوئے ہیں اور کون سے العاق ہیں، اسی لیے 'خالق باری' کے سلسلے میں اہل علم کے دو گروہ ہیں۔ ایک گروہ اُسے امیر خسرو کی تصنیف کہتا ہے اور دوسرا ضیاء الدین خسرو کی تصنیف بتاتا ہے۔ پہلے گروہ کے نمائندہ محمد امین عباسی^۱ ہیں اور دوسرے گروہ کے ترجمان حافظ محمود شیرانی^۲ ہیں۔ محمود شیرانی کا خیال ہے کہ "اگر 'خالق باری' امیر خسرو کی تصنیف ہوتی تو اس عہد سے لے کر اب تک سینکڑوں کتابیں اس کی تقلید میں لکھی جا چکی ہوتیں۔۔۔ اس میں ہر قسم کی ترتیب کا التزام مفقود ہے۔ مضمون، الفاظ اور وزن میں کوئی ترتیب ملحوظ نہیں ہے۔ ہندی الفاظ کے صحیح تلفظ کی کوئی پروا نہیں کی گئی۔۔۔ لفظ 'انگور' کا تلفظ جس طرح شعر میں باندھا گیا ہے وہ ہمیں پنجاب کی یاد دلاتا ہے۔ 'انگور' کا یہ تلفظ امیر سے بعید ہے۔" "آب حیات" میں لکھا ہے کہ "خالق باری جس کا اختصار آج تک بچوں کا وظیفہ ہے، کئی بڑی بڑی جلدوں میں تھی۔" محمد امین عباسی نے لکھا کہ "یہ ایک حد تک قرین قیاس بھی ہے اس لیے کہ اس کے پھور کا اختلاف اس طرح پر کہ کوئی شعر کسی پھر میں ہے اور کوئی شعر کسی پھر میں، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی بڑے ذخیرے سے خوشہ چینی کر کے یہ مجموعہ حاصل ہوا ہے جس میں پھور کے اشتات کا لحاظ نہیں رہا۔"

یہ دونوں زاویہ نظر اتنا پسندانہ ہیں۔ شیرانی صاحب یہ بات بھول گئے کہ امیر خسرو نے اپنا سارا ہندی کلام نقشِ طبع کے طور پر لکھا تھا اور اس میں

۱۔ جواہر خسروی : مطبع انسٹی ٹیوٹ علی گڑھ کالج، ۱۹۱۸ء۔

۲۔ حفظ اللسان : مطبوعہ انجمن ترقی اردو دہلی۔

۳۔ پنجاب میں اردو : ص ۱۸۲ - ۱۸۶۔

۴۔ آب حیات : ص ۷۱، بار چہارہم، مطبوعہ شیخ مبارک علی، لاہور۔

۵۔ جواہر خسروی : مقدمہ خالق باری، ص ۱۰۔

وہ سنجیدگی اور توجہ مفقود ہے جو فارسی میں ان کا طرہ امتیاز ہے۔ پھر ان کے اس کلام میں زمانے کے ساتھ ساتھ اتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ اصل و نقل کا امتیاز باقی نہیں رہا۔ ہندی الفاظ کا وہی تلفظ اس میں درج ہے جو اس زمانے میں عوام میں مروج تھا۔ اگر 'انگور' کا لفظ امیر خسرو نے پنجابی لہجہ و تلفظ میں استعمال کیا ہے تو اس کے یہ معنی کہاں ہوتے ہیں کہ انگور کا یہ تلفظ اس زمانے میں رائج نہیں تھا۔ جب کہ شیرانی صاحب ہم سب سے زیادہ اس بات کو جانتے تھے کہ اردو کا مولد پنجاب ہے اور زبان کے لہجے، آہنگ اور تلفظ کی تشکیل پر اہل پنجاب نے سب سے زیادہ اور گہرا اثر ڈالا ہے۔ کیا یہ ناانصافی نہیں ہے کہ ہم آج امیر خسرو سے یہ مطالبہ کریں کہ وہ انگور کو کجھڑ کے بجائے لنگور کا قافیہ بنائیں؟ مولانا محمد حسین آزاد اور محمد امین عباسی نے بھی مبالغے سے کام لیا ہے کہ 'خالق باری' کو بڑی بڑی جلدوں کی ضخیم کتاب بنا دیا۔ شیرانی صاحب نے اُسے ضیاء الدین خسرو سے منسوب کیا ہے جنہوں نے اس کا نام "حفظ اللسان" رکھا تھا۔ ہماری نظر سے کئی مخطوطات گزرے جن میں مختلف لوگوں نے نئے اشعار کے اضافے کے ساتھ 'خالق باری' کے نئے نام رکھے۔ جیسے ضیاء الدین خسرو نے کچھ اشعار کا اضافہ کر کے اس کا نام "حفظ اللسان" رکھا، اسی طرح صفی نے اسے "مطبوع الصبیان" سے موسوم کیا۔ لیکن یہ 'خالق باری' کو اپنانے کا طریقہ تھا۔ عام طور پر اس قسم کی کتابوں کے نام کتاب کے پہلے شعر کے پہلے ایک یا دو الفاظ سے موسوم کیے جاتے تھے۔ وصالی نے، جو امیر خسرو کے پیر بھائی تھے، "ماقیان" لکھی تو اس کا نام بھی اسی التزام سے "ماقیان" رکھا کہ یہ الفاظ پہلے شعر کے شروع میں آتے ہیں :

ماقیان کوئے دلدارم رخ بدتیاے دوں نمی آرم

شیخ سعدی کی "کریم" بھی اسی نسبت سے "کریم" کہلاتی ہے۔ اس کا پہلا شعر یہ ہے :

کریم بہ بخشائے بر حال ما کہ ہستم امیر کمند ہوا

شرف الدین بخاری کی تصنیف "نام حق" کی وجہ تسمیہ بھی یہی ہے :

نام حق بر زبان ہمی رانیم کہ بیان و دانش ہمی خوائیم

۱۔ مخطوطہ انجمن ترقی اردو : کراچی، تعداد ایات ۱۴۴۔ یہ نادر قدیم مخطوطہ

ہے جس سے خالق باری کی اصلیت پر روشنی پڑتی ہے۔ (ج۔ ج)

’خالق باری‘ بھی اسی مناسبت سے ’’خالق باری‘‘ ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے :
خالق باری مرجن ہار واحد ایک بذا کرتار

تحقیق سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک ایسے زمانے میں جب مسلمان فارسی ، ترکی اور عربی بولتے اس سرزمین میں داخل ہو رہے تھے ، یہ ضروری تھا کہ ایک ایسی لغت مرتب کی جائے جس میں عربی ، فارسی اور ترکی الفاظ کے مترادفات بیان کی عام مروجہ زبان میں لکھے جائیں تاکہ آنے والے ان الفاظ کی مدد سے اپنی بات ٹوٹے پھوٹے الفاظ میں بیان کے باشندوں تک پہنچا سکیں ۔ یہ ایک مختصر سا رسالہ اسی مقصد کے پیش نظر امیر خسرو نے لکھا تھا جس کا نام پہلے شعر کے پہلے دو لفظوں سے مشہور ہو گیا ۔ یہ ایک ایسی تصنیف تھی جس پر ، اپنے ہندوی کلام کی طرح ، امیر خسرو نے نہ تو اظہار افتخار کیا اور نہ اسے کوئی اہمیت دی ۔ اہل علم جانتے ہیں کہ غالب نے اپنی اسی نوع کی تصنیف ’’فادر نامہ‘‘ کو بھی اس قابل نہیں سمجھا تھا کہ اسے اپنی تصانیف کی فہرست میں شامل کرے ۔ اگر اقبال بچوں کے لیے کوئی نصابی کتاب لکھتے تو ظاہر ہے کہ وہ بھی اسے اپنی قابل ذکر تصانیف میں شمار نہ کرتے ۔ ’’نظم ہندی‘‘ کے یہ ’’جزوے چند‘‘ لکھ کر امیر خسرو نے ’’نذر دوستان‘‘ کر دیے تھے ۔ وقت کے ساتھ ساتھ جب اس کی اہمیت و افادیت میں اضافہ ہوا تو آنے والی نسلوں نے اس میں حسب ضرورت اضافے کر کے اسے کچھ سے کچھ بنا دیا ، لیکن روایت کا سہرا اسی طرح امیر خسرو کے سر بندھا رہا ۔ ’’مطبوع الصبیان‘‘ کے مؤلف صنی نے لکھا ہے کہ اصل ’’خالق باری‘‘ میں ۱۷۰ اشعار تھے ۔ اس کے بعد اس میں ۱۲۰ خالق اشعار شامل ہو گئے اور پھر ان میں اور اضافہ ہوا ۔ صنی لکھتے ہیں کہ اگر وہ سارے اشعار ، جو وقتاً فوقتاً اس میں شامل کیے گئے ، ملا دیے جائیں تو ان کی تعداد ۳۵۵ ہو جاتی ہے ۔ ’’مطبوع الصبیان‘‘ پر ابتدا میں یہ سرخی دی گئی ہے : ’’کتاب مطبوع الصبیان عرف خالق باری تصنیف امیر خسرو دہلوی قدس سرہ العزیز‘‘ ۔ وہ

- ۱۔ امیر خسرو نے مثنوی ’’نہ سہر‘‘ میں اسی خیال کا اس طرح اظہار کیا ہے :
ہست خطا و مغل و ترک و عرب در سخن ہندوی ما دوختہ لب
- ۲۔ حفظ اللسان : مرتبہ شیرانی میں تعداد اشعار ۲۳۵ ہے جو ۱۷۰ + ۶۵ سے ان جاتی ہے ۔ ’’نول کشور کے مطبوعہ نسخے میں ۱۹۲ اشعار ہیں اور رائل ایشیائک سوسائٹی کلکتہ کے نسخے میں ۲۱۵ اشعار ہیں جن میں ۱۳۰ بیت مشترک ہیں ۔ باقی ۶۲ قلمی ہیں نہیں ہیں ۔‘‘ جواہر خسروی ، ص ۲۱ - (ج - ج)

اشعار جن میں یہ سب باتیں بیان کی گئی ہیں ، یہ ہیں :

۱۔ قلیمذان یکے احباب مسرور کہ گوہند رام بود از لام مشہور
برغبت گفت گہیں تنظیم کردیف امیرے خسرو دہلی بہ تصنیف
بگفتا نام خالق باری او را ولے ایات او افتاد اینجا
کہ از فن عروضی و قوافی شناور آشنائے ہر صافی
پہر بھرے کہ باشد کن تو یکجا ز ایات پراگندہ است و اینجا
برائے خاطر آن دوستدارے قبول از چشم سر کردیم کارے
بصد ہمت چو بنمودیم تالیف ہسمی قلم این ایات تصنیف
لغات چند را در نظم کردیم بہ نہجے ملحقات آرا شمردیم
شمار یکصد و ہفتاد ایات ز تصنیف مصنف بود اثبات
ہمہ ایات الحاقی بہ تزیین بہ تعداد آمدند یک صد و عشترین
کئی کر ضم ازان افراد دیگر چنلہ از قطع عنوان دیگر
چو بیت کہنہ و لو را کئی گنج شوند سیمد دگر پنجاہ و ہم پنج
صافی را گرچہ این رغبت نبودہ برائے خاطر یاران نمودہ

’خالق باری‘ کی پیروی میں بہت سی کتابیں لکھی گئیں جن میں ’نوسر بار‘ (۱۵۰۳/۵۹۰۹ع) والے اشرف بیابانی کی ’’واحد باری‘‘ ، اچھے چند کی ’’مثلاً خالق باری‘‘ (۱۵۵۲/۵۹۶۰ع) خاص طور پر قابل ذکر ہیں ۔ ’’واحد باری‘‘ ہاڑ کے آنے سے تقریباً چوتھائی صدی پہلے کی تصنیف ہے اور اچھے چند کی ’’مثلاً خالق باری‘‘ سلیم شاہ سوری کے دور حکومت کی تصنیف ہے ۔ حکیم یوسفی نے ، جو سکندر لودھی کے زمانے کا مشہور حکیم تھا ، اسی طرح کا ایک قصیدہ لکھا تھا جس میں مختلف اشیا و ادویہ کے فارسی ناموں کے اردو مترادفات لکھے تھے ۔ ’’خالق باری‘‘ اپنی اولیت و افادیت کے اعتبار سے اس تمام عرصے میں اتنی مشہور و مقبول رہی کہ جب دو سو سال بعد اشرف بیابانی نے ’’واحد باری‘‘ لکھی تو اس میں آخری شعر وہی رکھا جو ’’حفظ اللسان‘‘ مرتبہ شیرانی میں ملتا ہے اور جو ظاہر ہے ’’حفظ اللسان‘‘ میں ’’خالق باری‘‘ ہی سے آیا ہے ۔ ’’واحد باری‘‘ کا آخری شعر یہ ہے :

واحد باری ہوئی تمام دلیا میں رہے اشرف کا نام
حفظ اللسان کا شعر یہ ہے :

خالق باری ہیں تمام دوہوں جگ رہیا خسرو نام
امیر خسرو مقدم ہیں ، اشرف بیابانی ان کے بعد ہیں اور ضیاء الدین خسرو ان کے بعد آئے ہیں ۔ سوال یہ ہے کہ آخر اشرف بیابانی کے ہاں تقریباً دو سو سال پہلے

’حفظ انسان‘ کا وہ شعر کیسے درج ہو گیا؟ ایسے میں ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ دونوں کی بنیاد امیر خسرو کی ”خالق باری“ کا شعر ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ضیاء الدین خسرو نے ”خالق باری“ کے ساتھ وہی عمل کیا جو صغی نے ”مطبوع الصبیان“ میں کیا کہ ”خالق باری“ کے اشعار میں اضافہ کر کے اُسے ضرورتِ زمانہ کے مطابق نئی ترتیب اور اضافے کے ساتھ مرتب کر دیا۔ بنیادی طور پر ”خالق باری“ امیر خسرو ہی کی تصنیف ہے جس میں زمانے کے ہاتھوں اتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ امیر خسرو کی اصل تصنیف کے ”حروف صدیوں کی گرد سے اڑ گئے ہیں۔“

امیر خسرو، جنہوں نے گیارہ بادشاہوں کی بادشاہی دیکھی، فارسی کے ایسے باکمال شاعر تھے کہ خود اہل زبان ان کا لوہا مانتے تھے۔ موسیقی کے ایسے استاد بے بدل کہ ان کی ایجادات و اختراعات آج تک علمِ موسیقی کا بیش بہا سرمایہ ہیں۔ اردو زبان و ادب کے وہ شاعر اول جن کی مٹھاس آج بھی زبان میں شہد گھول رہی ہے۔ امیر خسرو دو تہذیبوں کے امتزاج کے وہ گلِ نورس ہیں جو اُبھرتی پھیلتی تہذیبوں کے ایسے ہی سوڑ پر ظہور میں آئے ہیں اور خود تہذیب کی علامت بن جاتے ہیں۔ امیر خسرو ”ہند مسلم ثقافت“ کی وہ زندہ علامت ہیں کہ رہتی دلیا تک وہ اس تہذیب کے اولین نمائندے کی حیثیت سے یادگار رہیں گے۔ انہوں نے نہ صرف اپنے زمانے کے بلکہ آئندہ دور کے تہذیبی دھاروں کو بھی متاثر کیا۔ ان کا اردو کلام ایک تبرک کی حیثیت رکھتا ہے اور یہ امر کہ بعد میں بہت سا کلام ان کے نام سے منسوب ہو گیا، خود اس بات کا اشارہ ہے کہ امیر خسرو ہمارے کلچر اور ہمارے طرزِ احساس کے ایسے نمائندے ہیں جو تہذیبوں کے خون میں شامل ہو کر خود کلچر بن جاتے ہیں۔

امیر خسرو کے ایک ہم عصر اور ان کے پیر بھائی امیر حسن، حسن دہلوی (م ۵۷۳۸/۱۳۳۷ع) ہیں، جنہیں عبدالرحمن جامی نے ”سعدی ہندوستان“ کہا ہے۔ حسن دہلوی فارسی کے ”پُرگو“، قادر الکلام اور بے مثال شاعر تھے۔ پد تفلک کے زمانے میں برہان الدین غریب (م ۵۷۳۸/۱۳۳۷ع) کے ساتھ دولت آباد چلے گئے تھے۔ ان کی ایک غزل^۴ سے اُس دور کی زبان پر روشنی پڑتی ہے اور معلوم ہوتا

۱۔ تاریخ وفات ”مخدوم اولیاء“ سے نکلتی ہے۔

۲۔ قدیم بیاض لقبن ترقی اردو، کراچی۔ اسی زمین میں امیر خسرو سے بھی ایک غزل منسوب ہے۔ دیکھیے ”فارسی پر اردو کا اثر“ از ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں، اعلیٰ کتب خانہ، ناظم آباد، کراچی۔

ہے کہ یہ زبان بھی ادبی سطح پر استعمال میں آکر اپنا نیا سفر ارتقا طے کرنے لگی تھی۔ حسن نے یہی فارسی اور ہندی کو ملا کر وہی طریقہ اختیار کیا ہے جو امیر خسرو کے کلام کی خصوصیت ہے:

ہر لفظ آید ذر دلم دیکھوں او سے تک جائے کر
گویم حکایت ہجر خود با آن صنم جیو لائے کر
آن سیم تن گوید مرا در کوئے ما آئی چرا
ماہی صفت ترہوں جو تک نہ دیکھوں... جائے کر
تا کے خورم خونِ جگر کاسی کہوں دکھ جائے کر
سوزم فتادہ در تم یہ دے گئے سلگائے کر
گشتم چوں جوگی در بدر باجم اگر جائے خبر
پہر پہر رہا ہوتوں نگر اجہوں نا ملیا آنے کر
بسیار گفتم این سخن اے دل بکس رغبت مکن
ان کی تباہی ات کٹھن ہوتوں کہے سمجھائے کر
ہم جیلہ کرم اے حسن بے جاں شدم از دم بدم
کیسے رہوں تھہ جیو بن تم لے گئے سنگ لائے کر

ممکن ہے نقل در نقل کے سبب اس غزل کے بعض الفاظ وہ نہ رہے ہوں جو حسن نے لکھے تھے، لیکن لفظوں کے ادھر ادھر ہونے یا حنفی تبدیلی سے زبان کے مزاج اور آٹھان پر کوئی خاص اثر نہیں پڑا۔ جو بات قابلِ توجہ ہے وہ لہجہ ہے جو ”عربی ایرانی تہذیب“ کا عطیہ ہے جس نے مردہ لفظوں میں جان بھی ڈال دی ہے اور ایک ایسی جھٹکار پیدا کر دی ہے جو کانوں کو بھلی معلوم ہوتی ہے۔ جس نے زبان کو نئے سفر اور نئی منزلوں کا راستہ بنا دیا ہے۔ اس دور کی شاعری میں یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ ہندی و فارسی اصنافِ سخن ایک ساتھ استعمال میں آ رہی ہیں۔ امیر خسرو جہاں دوپے، پہیلیاں، کہہ سُکرنیاں کہہ دپے ہیں وہاں فارسی اصنافِ سخن کو بھی تصنیف میں لا رہے ہیں۔ ”عربی ایرانی تہذیب“ ہندی تہذیب میں سرایت کر رہی ہے اور چونکہ امتزاج کا عمل ابھی پورا نہیں ہوا ہے اس لیے یہ اثرات الگ الگ دیکھے اور محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ تہذیبی سطح پر یہ بات خاص طور پر قابلِ ذکر ہے کہ حسن کی غزل میں فارسی مصرعے ہندی مصرعوں پر غالب ہیں اور اپنے رنگ کو واضح طور پر اجاگر کر رہے ہیں۔

اس دور کی زبان ، اس کے رنگ و روغ کا اندازہ جہاں ہمیں فارسی تصانیف اور امیر خسرو کے اردو کلام سے ہوتا ہے وہاں صوفیائے کرام کے ملفوظات بھی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان ملفوظات کا بڑا ذخیرہ مختلف تذکروں اور کتب تاریخ میں موجود ہے جہاں ہر فقرے کے ساتھ موقع و محل اور واقعے کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔ فارسی تصانیف میں یہ فقرے جوں کے توں موجود ہیں۔ اپنے بزرگوں کے اقوال کو بغیر کسی رد و بدل کے محفوظ رکھنا مسلمانوں کا مذہبی مزاج رہا ہے۔ انہوں نے اپنے پیغمبرؐ کی بات چیت اور رشد و ہدایت کو ، حدیث کی شکل میں ، جس صحت کے ساتھ محفوظ رکھا ہے یہ خود تاریخ انسانی کا ایک عظیم کارنامہ ہے۔ اسی مذہبی مزاج کے ساتھ اپنے صوفیائے کرام کے اقوال کو بھی انہوں نے محفوظ کیا ہے اور ان میں عمداً تحریف کی کبھی کبھش نہیں کی۔ جہاں ایک ہی بزرگ کے مختلف اقوال ہیں زبان ، بیان اور لہجہ مختلف نظر آتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ فقرے مخاطب کی زبان ، اس کے علم اور ذہنی سطح کو دیکھتے ہوئے ادا کیے گئے ہیں۔ یہ ملفوظات اسی لیے آج بھی معتبر مآخذ کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کے مطالعے سے اس دور کی زبان اور بیان کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

شیخ فرید الدین مسمود گنج شکر (۵۶۹ھ - ۸۶۶ھ/۱۱۷۳ء - ۱۲۶۵ء) جو ملتان کے رہنے والے اور خواجہ قطب الدین بختیار کاکی (۶۳۳ھ/۱۲۳۵ء) کے مرید و خلیفہ ہیں ، ان کے یہ فقرے مختلف تذکروں میں ملتے ہیں : خواجہ بختیار کاکی نے آنکھ پر ہٹی بندھی دیکھ کر دریافت کیا تو گنج شکر نے جواب دیا کہ ”آنکھ آتی ہے“ شیخ نے فرمایا : ”اگر آنکھ آتی ہے ، این را چرا بستہ آید؟“ اسی طرح مختلف مواقع پر یہ فقرے ان کی زبان سے نکلے :

۱۔ سرسہ کبھی سرسہ کبھی نرسہ^۱

۲۔ خواہ کچھ کچھ خواہ دوہ کچھ^۲

۳۔ مادر مونسای ، یونیوں کا چاند بھی والا ہوتا ہے^۳

۴۔ ایک دو تین چار پنج چھ ہفت^۴

۱۔ جواہر فریدی : ص ۲۰۸ ، وکٹوریہ پریس ، لاہور ۱۳۰۱ھ -

۲۔ ایضاً : ص ۷۵

۳۔ ایضاً : ص ۲۶۰

۴۔ سیر الاولیاء : ص ۱۸۳ ، مطبوعہ مہذب ہند ، دہلی ۱۳۰۲ھ -

۵۔ جواہر فریدی : ص ۲۰۸ ، وکٹوریہ پریس لاہور ، ۱۳۰۱ھ -

شیخ باجن (۵۹۰ھ - ۸۹۱۲ھ/۱۳۸۸ء - ۱۵۰۶ء) نے گنج شکر کا ایک ”دوا“ نقل کیا ہے :

سائیں سیوت گل گئی ماس فرہا دیہ

تب لگ سائیں سیوساں جب لگ ہوسوں کبہ

”جمعات شاہید“^۱ میں ایک جگہ درج ہے کہ ”وگفتند بے ضرورت اہل چنین نمی باید کرد و البتہ بمسجد باید رفت“ قول حضرت شکر گنج است : ”اسا کیری بھی سو ریت ، جاؤں نالے کہ جاؤں مسیت۔“

بابا فرید گنج شکر کے نام سے قدم پیاضوں میں رختہ بھی ملتے ہیں ، لیکن تحقیق سے نہیں کہا جا سکتا کہ یہ گنج شکر کا کلام^۲ ہے یا کسی اور کا۔ لیکن ”خزائن رحمت اللہ“ از شیخ باجن^۳ میں جو اقوال ملتے ہیں وہ یقیناً انہی کے ہیں :

۱۔ راول دیول سے نہ جالے بھالا پہنہ روکھا کھائے

۲۔ درویشہ اپنے ریت پانی لوریں اور مسیت

۳۔ جس کا سائیں جاگتا سو کیوں سوے داس

شیخ حمید الدین ناگوری (۵۹۰ھ - ۸۶۷ھ/۱۱۹۳ء - ۱۲۷۴ء) سے ان کے والد نے ایک موقع پر فرمایا ”ہاں بابا کچھ کچھ“۔ یہ فقرہ باپ نے بیٹے سے کہا تھا جس سے مولوی عبدالحق نے یہ نتیجہ نکالا کہ ان بزرگوں کے گھڑوں میں بھی یہ زبان بول چال کی زبان تھی۔

امیر خسرو ۵۷۳ھ (۱۳۱۳ء) میں خواجہ نظام الدین اولیاء کے مرید ہوئے اور ”افضل الفوائد“^۱ میں خواجہ نظام الدین اولیاء (م ۵۷۵ھ/۱۳۲۵ء) کے ملفوظات بربان فارسی جمع کیے۔ ان ملفوظات میں کئی جگہ اردو کے الفاظ بھی بے ساختگی و بے تکلفی کے ساتھ حضرت نظام الدین اولیاء کی زبان پر

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۱۳۰۔

۲۔ جمعات شاہید : قلمی ، ورق ۹۲ ، انجمن ترقی اردو ، کراچی۔

۳۔ بابا فرید کا ایک رختہ مقالات شیرانی ، جلد اول ، ص ۱۳۰۔ ۱۳۱ میں درج ہے اور ۹ اشعار رسالہ ”اردو“ کراچی ، اکتوبر ۱۹۵۰ء (ص ۲۲) میں شائع ہوئے ہیں۔ نیز ”اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام“ از عبدالحق کے صفحہ ۱۳۰۹ پر بھی کلام دیا گیا ہے۔ یہ سب کلام تحقیق طلب ہے۔

۴۔ خزائن رحمت اللہ : باب ہفتم ، قلمی ، انجمن ترقی اردو ، کراچی۔

۵۔ اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام : از عبدالحق ، ص ۱۳۔

۶۔ افضل الفوائد : رضوی پریس دہلی ، ۱۳۰۵ھ۔

آگئے ہیں، مثلاً ایک جگہ لکھا ہے کہ ”ہابروہ چند از طعام شب در پیشر سلطان آورد“۔ یا ایک اور جگہ لکھا ہے کہ ”بعد ازاں خواجہ چشم پر آب گرد ہاء ہاء بگریست“۔ شیرانی صاحب نے لکھا ہے کہ ”شیخ نظام الدین اولیاء نے خود دوہرے کہے ہیں۔ ہندی موسیقی سے ان کو آلفت تھی اور پوری سے تو گویا عشق تھا۔ کتاب چشتیہ (ص ۷۶، ب) میں لکھا ہے: ’سلطان الاولیاء را پردہ پوری بغایت خوش آمدے... می فرمودند کہ ما پیر شمیم و پوری پیر نشد‘... نظام الدین اولیاء کو ”جکری“ پر حال آیا تھاجس کے متعلق صاحب ’سیر الاولیاء‘ لکھتے ہیں کہ ’قوال جکری از مولانا وجیہ الدین بصوتے مرق می گفت و غالب ظن من آنست کہ این جکری بود (پینا بن بھا جی ایسا سکھ میں ہاسوں) حضرت سلطان المشائخ را این ہندی اثر کرد‘، ص ۵۱۲۔

شیخ شرف الدین بو علی قلندر ہانی ہی (م ۵۷۴/۱۳۲۲ع) نے شیخ نظام الدین کے جواب میں یہ دوہا لکھا تھا^۴:

ساہرے نہ مانیوں پیو کے نہیں تہانو

کُتہ نہ بوجھی بات اوی دھنی سپاگن ناو

اور یہ دوہا مبارز خاں کو بھیجا تھا^۵:

سچن سکارے جائیں گے اور نین مرین گے روئے

بدھنا ایسی رین کر بھور کدھی نہ ہوئے۔

شیخ بو علی قلندر نے ایک موقع پر امیر خسرو سے مخاطب ہو کر کہا ”کُرکا کچھ سمجھ دا ہے“۔

شیخ شرف الدین بھٹی منبری (م ۵۸۲/۱۳۸۰ع) کے کچ مندرے، دوہے، قالنامے اور ملفوظات مشہور ہیں۔ شیخ نے ایک موقع پر فرمایا: ”دیس ۳ بھلا پر دور۔“ ایک اور موقع پر کہا: ”باٹ بھلی ہرسا نہ کرے“۔ یہ دو دوہرے^۶

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۲۹۳۔

۲۔ ایضاً: ص ۱۴۱-۱۴۲۔

۳۔ فرہنگ آصفیہ: مقدمہ جلد اول۔

۴۔ نقوش سلطانی: ص ۴۸، مطبوعہ کلیم پریس، کراچی۔

۵۔ پنجاب میں اردو: ص ۱۶۶۔

ابھی اس زمانے کی زبان پر روشنی ڈالتے ہیں:

۱۔ کالا ہنسا نہ ملا ہسے سندر تیر

ہنکھ ہسارے یکہ ہرے اوسل کرے سرور

درد رہے نہ پیڑ

۲۔ شرف حرف سائل کہیں درد کچھ نہ بھائے

گرد چھوٹیں دربار کی سودرد دور ہو جائے

قالناموں میں جو زبان استعمال ہوتی ہے اس سے ابھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ یہ زبان سارے بر عظیم میں مروج تھی اور مختلف علاقوں کے لسانی اختلاف کے علاوہ زبان کا بنیادی کینڈا اور مزاج ایک تھا۔ قالنامے کے یہ چند فقرے^۱ دیکھیے:

۱۔ جو من کا منسا سوئی ہووے

۲۔ من جن ڈولاؤ، کرم لاگی ہے بات

۳۔ لاپیں ابھی ناپیں

۴۔ لاپیں ہے گا اور کام کرور

۵۔ ابھی لاپیں سستاؤ جن اکتاؤ

۶۔ دور مت جاؤ کام ہو سستاؤ

۷۔ اب لک دن برے گئے اب سکھ ہوئے

۸۔ ابھی ناپیں ہوئے گا

۹۔ آس تمھاری ہو جے گی

۱۰۔ سری سہائے ہوئے تمھارا چتا مت کرو

ملفوظات، قروں اور دوہروں کا ایک بڑا ذخیرہ ہے جن کی مدد سے اس دور کی زبان کا لسانی مطالعہ کر کے مختلف لسانی اثرات کے مل جل کر ایک ہو جائے گی داستان سنی جا سکتی ہے۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی (۵۸۶-۵۹۴ھ/۱۴۵۵-۱۵۳۸ع)، جو برج بھاشا کے شاعر اور الکھ ناس تخلص کرتے تھے، اپنے وقت کے بڑے عالم اور بزرگ تھے۔ عبدالصمد خواہر زادہ ابو الفضل علامی نے ’اخبار الاصفیاء‘ میں انھیں ’مجتہد وقت‘ اور ’مقتدائے زمان‘ کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔ اس زبان کا مزاج اُن پر اتنا حاوی تھا کہ وہ بات بات میں دوہے،

۱۔ علمی نقوش: ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں، ص ۶۴، اعلیٰ کتب خانہ، کراچی، ۱۹۵۷ع۔

مقولے اور اشعار لاتے تھے۔ یہ مزاج ان کے خطوط میں بھی ملتا ہے اور دوسری تحریروں میں بھی۔ پہلوی صوفی کو ”قلندر آنکہ فوق الوصل جوید“ کے معنی سمجھاتے ہیں تو بار بار ”ہر بت بسے ہارو میت“ بھی دہراتے جاتے ہیں۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ فارسی شعر کے حوالے سے روحانی مطالب بیان کر رہے ہیں اور اسی کے ساتھ دوہرے سے اس کی مزید تشریح کرتے جاتے ہیں۔ ایک خط میں فارسی کا یہ شعر لکھا :

دوئی را نیست در حضرت تو ہمہ عالم توئی و قدرت تو
اسی کے ساتھ یہ عبارت لکھی کہ ”دوہرہ ہندوی از زبان استاد خود یاد می آید و زیبا آمدے“ :

سائیں سمندرا ہارا تم ہم تم مچھلیاں
جلہرا پن جل رہیں مرہیں تو جلیہیں ما
”رشد نامہ“ میں سرلوک ، چوندہ ، عقدہ ، سبد اور دوہرے لکھے جن کی تعداد ۸۲ ہے ، جن میں سے چند یہ ہیں :

- ۱۔ جگ بھایا چھوڑ کر ہوں ’ج جوگن ہوں
راج پیاری ہے سکھی ایکو جگ نہ لٹیوں
- ۲۔ جے پیٹو سیج تو نیند نہ لی جے ہر دیس تو یوں
برہ ہرودھی کامنی نا سکھ یوں نہ یوں
- ۳۔ جدہر دیکھوں ہے سکھی دیکھوں اور نکوئے
دیکھا یوجہہ پیار ’تمہ سبھی آپیں سوئے
- ۴۔ رہی کیوں نہیں ناچوں سکھی جو یہہ رنگ چڑھایا
تن من جیہہ سبہہ ایک رنگ دیکھا تو میں آپ گنویا
- ۵۔ سبد : نہ کچھ نہ کچھ نہ کچھ جان
نہ کچھ میں نہ کچھ مد نہ کچھ پروان
- ۶۔ سبد : روتی سائی گیان لگائے
رات کہہے دن یسر جوائے

”رشد نامہ“ میں راگ راگنیوں کے مطابق بھی اشعار نظم کیے گئے ہیں۔ راگ راگنیوں کے مطابق اشعار ترتیب دینا اس دور میں شاعری کا ایک مقبول صوفیانہ طرز تھا۔ یہی طرز گرو گرتھ صاحب میں بھی ملتا ہے اور گجرات کے

صوفی شعرا شاہ ہاجن ، قاضی محمود دریائی اور شاہ جیوگم دعنی کے ہاں بھی نظر آتا ہے۔ اور دکن میں جب اردو کی روایت پروان چڑھی تو وہاں بھی جگت گرو (ابراہیم عادل شاہ ثانی) کی کتاب نورس میں ، میراجی شمس العشاق ، شاہ داوود ، برہان الدین جامن اور امین الدین اعلیٰ تک یہ طرز اپنی روایت بناتا مقبول صوفیانہ طرز شاعری کی حیثیت میں نظر آتا ہے۔

”انوار العیون“ میں عبدالقدوس گنگوہی نے اپنے پیر و مرشد شیخ احمد عبدالحق ’ردولوی کے حالات ، کشف و کرامات اور ملفوظات فارسی میں تحریر کیے ہیں۔ لیکن کہیں کہیں اس زبان کے الفاظ بھی فارسی عبارت میں در آئے ہیں۔ مثلاً ایک جگہ لکھا ہے کہ ”یہی این فقیر را باطلف می فرسودند بزبان ہندی۔ ایٹا احمد ، آبد گرم موجود است۔“ چار کے ایک درویش کا نام ”نیم لنگوٹی“ لکھا ہے۔

صوفیائے کرام کے ملفوظات اور شاعری کے نمونے جو ہم نے پیش کیے ہیں ان کے مطالعے سے جہاں زبان کے مزاج کا اندازہ ہوتا ہے وہاں یہ بات بھی دلچسپی سے غالی نہیں ہے کہ یہ صوفیائے کرام برعظیم کے مختلف علاقوں میں رشد و ہدایت کی روشنی پھیلا رہے ہیں۔ بابا فرید گنج شکر ملتان کے رہنے والے ہیں۔ شیخ حمید الدین ناگوری وسطی ہند کے ، ابو علی قلندر پنجاب و ہریانہ کے ، شیخ شرف الدین بھٹی منیری بہار و بنگال کے ، امیر خسرو دہلی کے اور شیخ عبدالقدوس گنگوہی اودھ کے۔ جو پنجاب میں تھا اس کی زبان ہر وہاں کی بولی کا اثر ہے ، جو بہار میں تھا اس کی زبان ہر ماکدھی کا اثر ہے۔ کسی ہر برج بھاشا کا اثر ہے اور کسی ہر کھڑی بولی کا۔ کسی ہر سرائیکی کا اثر ہے تو کسی ہر زبان گجرات کا۔ لیکن بحیثیت مجموعی اس زبان کا کینڈا ، رنگ ڈھنگ بنیادی طور پر ایک ہے۔ اور ابھی چونکہ یہ زبان اپنی تشکیل کے عبوری دور سے گزر رہی ہے اس لیے یہ اثرات الگ الگ دیکھے اور محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ ان نمونوں سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ یہ زبان اس دور میں ضرورت کی زبان بن کر سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی۔ فارسی تصانیف میں یہ اس لیے جھلکتی اور چمکتی بولتی نظر آتی ہے کہ یہ عام زبان تھی اور اس کے الفاظ اور محاوروں کے بغیر اہل علم اپنی بات پورے طور پر ادا نہیں کر سکتے تھے۔ جو بھی

۱۔ انوار العیون : ص ۱۹ ، گلزار ہدی پریس ، لکھنؤ ۱۹۵۵ء۔

۲۔ ایضاً۔ ص ۲۷۔

ملک گیر تحریک اٹھتی وہ اسی زبان کا سہارا لیتی۔ صوفیائے کرام نے اسی لیے اسے اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ مسلمانوں کے دورِ افتداری میں یہی زبان استعمال میں آئی۔ بھگتی تحریک کے علم برداروں نے اپنے عالمگیر پیغام کے لیے انی زبان کو اپنایا۔ لشکروں میں یہی زبان ابلاغ کا ذریعہ بنی۔ ہم دیکھتے ہیں کہ کبیر پوری ہو گھر، گرو نانک پنجاہی ہو گھر اور ناسدیو سرہئی ہو گھر اپنے پیغام کو دور دور تک پہنچانے کے لیے اردو ہی کا سہارا لے رہے ہیں۔

مسلمانوں کے ساتھ آنے اور پھیلنے والے نئے تہذیبی اثرات نے اس پر عظیم میں بت پرستی اور ذات پات کے خلاف ایک ایسا شعور بیدار کیا کہ عوام بھی یہ سمجھنے لگے کہ نروان اور نجات کا راستہ صرف برہمنوں ہی کے قبضے میں نہیں ہے بلکہ جو بھی چاہے اسے حاصل کر سکتا ہے۔ اسی لیے ایسی تحریکیں بت مقبول ہوئیں اور ان کے راہنما اور نمائندے بھی عوام ہی میں سے پیدا ہوئے۔ کبیر جولہے تھے، ناسدیو ذات کے دھوبی تھے، سادنا سندھ کے فصائی تھے، روی داس ذات کے چار تھے، دھرم داس بننے تھے اور ستا ذات کے ڈوم تھے۔ ان سب کا کلام ”گرو گرنٹھ صاحب“ میں ملتا ہے۔ یہ سب لوگ ایک ایسی زبان کو وسیلہ اظہار بناتے ہیں جس کے ذریعے زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچا جا سکے۔

نام دیو (۱۳۷۰ع — ۱۳۵۰ع) نے کہا کہ ”ایک پتھر کے بت کو خدا سمجھا جاتا ہے مگر ایک حقیقی خدا بالکل مختلف ہے“۔ نام دیو سرہئی کا شاعر تھا لیکن ”گرو گرنٹھ صاحب“ میں جو کلام درج ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ نئی فکر نے زبان کے رنگ روپ کو بدل کر اتنا لکھار دیا تھا کہ اس کی ایک امتیازی شکل بن گئی تھی۔ نام دیو کے یہ دو شعر دیکھیے :

ماتے نہ ہوتی باپ نہ ہوتا کرم نہ ہوتی کائیا
ہم نہیں ہوتے تم نہیں ہوتے کون کہاں نے آیا

چند نہ ہوتا سور نہ ہوتا پانی ہون ملایا
ناست نہ ہوتا یید نہ ہوتا کرم کہاں نے آیا

(گرو گرنٹھ صاحب، راگ رام کلی نام دیو)

۱۔ گرو گرنٹھ اور اردو : عباد اللہ کیفی، ص ۳۹، مرکزی اردو بورڈ، لاہور،

۱۹۶۶ع -

ایک مثال اور لیجیے :

میں الدھلے کی ٹیک تیرا نام کھولد کارہ (خولد کارہ)
میں گریب (غریب) میں مسکین تیرا نام ہے آدھارا
کریم رہیا (رحیم) اللہ تو گنی (غنی)
ہادرا (حاضرہ) ہدور (حضور) درہیس (دریش) تومنی (منیح)
درناؤ تو دھند تو ہسار تو دھنی
تو دانا تو لینا میں ییار کیا کری
ناتے چہ سواسی بکھسند (بخشد) تو پری

(گرو گرنٹھ صاحب، راگ تلنگ نام دیو)

بھگتی تحریک کا سب سے بڑا شاعر کبیر ہے۔ کبیر (م ۱۵۱۸ع) بنارس کے رہنے والے اور ذات کے جولہے تھے۔ وہ مذہب و ملت اور ذات پات کی تفریق کو برا سمجھتے تھے۔ توحید کی تلقین ان کا شیوہ اور بت پرستی و شرک کی مخالفت ان کا ایمان تھا۔ کبیر نے اپنے کلام کے ذریعے انہی خیالات کو طرح طرح سے پیش کیا اور اس بات پر زور دیا کہ عشق ہی عرفان ذات کا ذریعہ ہے۔ اسی سے آتما کر شانتی ملتی ہے۔ رام اور رحیم ایک ہیں۔ یہ وہ رام نہیں ہے جو سینا کا شوہر اور راجہ دھرتیہ کا بیٹا ہے بلکہ ”رام“ ”رحیم“ کا ہندوی نام ہے۔ یہی اللہ ہے جو ہمہ صفات ہے۔ ماورائی بھی ہے اور سریانی بھی۔ جس کی کوئی شکل نہیں ہے، جو ہر جگہ موجود ہے۔ انسان کا دل خدا کا گھر ہے۔ عشق کے ذریعے خدا تک پہنچا جا سکتا ہے۔ کبیر دنیا کو مایا جال کہتے ہیں۔ خدا منزل ہے۔ جسے خدا مل گیا اُسے سب کچھ مل گیا۔ بے ثباتی دیر ان کا محبوب موضوع ہے۔ انہیں ہندو اور مسلمان دونوں کا ایک ہی راستہ دکھائی دیتا ہے۔ ایک وید پڑھتا ہے، دوسرا قرآن۔ ایک نماز پڑھتا ہے، دوسرا پوجا کرتا ہے۔ دل کی صفائی اور من کا پریم ہی اصل چیز ہے۔ اگر انسان کے اندر یہ نہیں ہے تو پھر وہ انسان نہیں رہتا۔ انہی خیالات کو کبیر نے ایسے دلآویز انداز میں پیش کیا ہے کہ آج بھی ان کا کلام دلوں کو گرما دیتا ہے۔ صداقت کی لپک، خلوص کی آج اور عشق کی گرمی نے ان کی شاعری میں اثر آفرینی کا جادو چکایا ہے۔ کبیر کی شاعری آج بھی زندہ شاعری ہے اور ہمارے خون میں گردش کر رہی ہے۔ ”بیجک“ اور ”بانی“ ان کے کلام کے مجموعے ہیں جن سے ذیل میں ہم

۱۔ گرو گرنٹھ اور اردو : ص ۳۶ -

چند دوپے نقل کرتے ہیں :

- ۱- نہائے دھوئے کیا بھیا جو من میل نہ جائے
میں سدا جل میں رہے دھوئے پاس نہ جائے
- ۲- ہندو ترک کی ایک راہ ہے ست گروا ہے بتائی
کہی ہے کبیر سنا ہو سنتورام نہ کہے اوکھدائی
- ۳- ہاں پوجیے ہری ملیں تو میں پوجوں ہاڑ
لانے یہ چاکی بھلی پیس کھائے سنسار
- ۴- دوتی جگدیش کہاں نے آئے کہو کون بھرما یا
اللہ رام کریم کیشو ہری حضرت نام دھرایا
- ۵- وہی سہادیو وہی چھدہ برہما آدم کہیے
کوئی ہندو کوئی ترک کھاوے ایک جمی ہو رہیے
- ۶- صاحب میرا ایک ہے دوجا کہا نہ جائے
دوجا صاحب جو کہوں صاحب کھرا رسائے
- ۷- سوئی میرا ایک 'نو اور نہیں دوجا کوئے
جو صاحب دوجا کہے دوجا کل کا ہوئے
- ۸- جیوں تل مایں تیل ہے جیوں چکنک میں آگ
تیرا سائیں تھہ میں بسے جاگ مکے تو جاگ
- ۹- کرکٹا ایک اور سب باجی
نہ کوئی پر سائیکھ کاجی
- ۱۰- کبیرا سوئی پر ہے جو جائے پرپر
جو پرپر نہ جانیے سو کاہر ہے پر
- ۱۱- ست نام کڑوا لکے میٹھا لاگے دام
'دبھا میں دونوں گئے مایا ملی نہ رام
- ۱۲- چلتی چاکی دیکھ کے دیا کبیرا روئے
دوتی پٹ بھیتر آئی کے ثابت گیا نہ کوئے
- ۱۳- مائی کہے کھسار سے تو کیا روندے مونہ
اک دن ایسا ہوئے گا میں روندوگی تونہ
- ۱۴- چوٹنی چاول لے چلی بیچ میں مل گئی دار
کہ کبیر دوڑ نا ملے اک سے دوجی دار

چند دوپے اور دیکھیے :

- ۱۵- کل کرے سو آج کر ، آج کرے سو اب
ہل میں ہلے ہوئے گی پھر کرے گا کب
- ۱۶- کال کرے سو آج کر ، آج ہے تیرے ہاتھ
کال کال تو کیا کرے ، کال ہے کال کے ساتھ
- ۱۷- ایک دن ایسا ہوئے گا سب سے بڑے بچھوئے
راجا رانا راؤ رنگ سادہ کیوں نہ ہوئے
- ۱۸- مائی آوت دیکھ کر کلیاں کریں ہکار
بھولی بھولی جن لیے کال ہاری ہار
- ۱۹- سرن سرت لگائے کے مکھ نے کچھ نہ بول
ہار کے پٹ موند کے انتر کے پٹ کھول
- ۲۰- گھری ندیا اگم جل زور بہت ہے دھار
کھوٹ سے پہلے ماو جو انرا چاہو ہار
- ۲۱- سرے تو سر جائیے چھوٹ پڑے جنتجار
ایسا مرنا کو سرے دن میں سو سو ہار
- ۲۲- کبیر اس سنسار کو سمجھاؤں کے ہار
پوچھ تو پکڑے پھوڑ کی انرا چاہے ہار
- ۲۳- ہاڑ جلتے جوں لا کڑی کیس جلتے جوں گھاس
سب تن چلتا دیکھ بھیا کبیر اداس
- ۲۴- کبیر سریر سرانے ہے کیا سوئے سکھ چین
سوانس نگارا باج کا باجت ہے دن رن

کبیر ہورب کے رہنے والے ہیں لیکن انہی شاعری میں وہ ایسی زبان استعمال کر رہے ہیں جسے ہر شخص آسانی سے سمجھ سکے تاکہ ان کا پیغام سب تک پہنچ سکے۔ ان کے ہاں وہ زبان ملتی ہے جو پنجاب سے ہمارے تک کی عام زبان تھی جس میں سنسکرت کے ہند ہائی کا نہیں ، بلکہ بھاشا کے بھنے دریا کے تازہ و شفاف پانی کا اثر تھا۔ کبیر نے خود کہا تھا :

ع : سنسکرت ہے کوپ جل ، بھاشا ہوتا لیر

اسی لیے انہوں نے عام زبان کو اسی انداز میں استعمال کیا جس طرح وہ بولی جا رہی تھی۔ فارسی ، عربی و ترکی کے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے جس طرح عوام الہیں بولتے تھے۔ پھر بھی نہیں بلکہ لفظوں کو سوڑ توڑ کر ، عروض اور

ہنگل کی پروا کیے بغیر، وہ جس طرح چاہتے اپنی زبان کے مزاج میں سمو لیتے۔
”بھاشا بہتا نیر“ کے عقیدے نے اُن کے خیالات و عقائد کو سارے برعظیم کے
کوٹنے کوٹنے تک پہنچا دیا۔ اُن کے چاں ”ایسے فارسی محاورے بھی موجود ہیں
جو اردو کے ذریعے عوام میں رائج تھے۔“

کبیر ’خ‘ کو ’کھ‘ ہے، ’ق‘ کو ’ک‘ سے بدل دیتے ہیں جیسے ’تخت‘ کے
جائے ’تکھت‘، ’خلق‘ کے بجائے ’کھلک‘۔ ’ض‘ اور ’ز‘ کو ’ج‘ سے بدل دیتے
ہیں جیسے ’وضو‘ کو ’وجو‘، ’غریب نواز‘ کو ’گریب نواج‘، ’اندازہ‘ کو
’انداجا‘۔ ’ش‘ کو ’س‘ سے بدل دیتے ہیں جیسے ’کاشی‘ کو ’کاسی‘۔ ’غ‘ کو
’گ‘ سے اور ذال کو دال سے جیسے ’کاغذ‘ کو ’کاگد‘۔ کبیر عوام کے شاعر
تھے اسی لیے ”اُن کی زبان عوام کی زبان تھی۔ وہ جو کچھ کہتے تھے عوام کی
زبان میں کہتے تھے۔ الفاظ کی صحت کی اُن کو فکر نہیں ہے۔ کبھی کبھی نظم
کی ضرورت سے لفظوں کو توڑ موڑ ڈالتے تھے مثلاً ’کبیر‘ کو ’کبیر‘، ’کبرا‘،
’کیرا‘۔ ’بدلی‘ کو ’بدزیا‘۔ ’محل‘ کو ’مھلیا‘۔ ’درویش‘ کو ’دروسا‘، ’مقام‘
کو ’مکاما‘، ’غفلت‘ کو ’کپھلانی‘۔ ’کتاب‘ کو ’کتیب‘۔ ’اُچھے‘ کو ’اوپ چھے‘
وغیرہ۔“

کبیر کے کلام میں عوامی زبان، لہجے، آہنگ اور ترنم کی وہ سادگی ہے جو
فوراً دلوں میں اُتر جاتی ہے، بڑے سے بڑا خیال وہ ایسے سیدھے سادے انداز میں
بیان کرنے پر قادر ہیں کہ صداقت بن کر وہ ہمارے اندر گھر کر لیتا ہے۔ یہ وہ
آفاقی صداقتیں ہیں جو وقت کے ساتھ نہیں بدلتیں اور اُن کا رنگ روپ ہمیشہ تازہ
رہتا ہے۔ کبیر ساری عمر شاعری کے ذریعے اپنے خیالات کی تبلیغ کرتے رہے
اور عشق و محبت کی گرسی سے عوام میں نئے شعور کی آگ روشن کرتے رہے، اور
جب وہ مرے تو برعظیم کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک اُن کی آواز پوری
نوجہ سے مٹی جا رہی تھی۔ اس میں ہندو بھی شریک تھے اور مسلمان بھی۔ انہوں
نے دونوں قوموں کو اتسالیّت، توحید، آشتی اور شانتی کا راستہ دکھایا جو اُس
وقت پھر گم ہو گیا جب ہندوؤں نے الہیں ہندو کہہ کر جلائے کا ہندوستان
کیا اور مسلمانوں نے انہیں مسلمان کہہ کر دفن کرنے کا انتظام کیا۔ اس کی

۱۔ پنجاب میں اردو: ص ۱۹۹۔

۲۔ کبیر صاحب: ہندت منور لال ’زنتی‘، ص ۱۲۹۔ ۱۳۰، ہندوستانی ایکالینی
الہ آباد، ۱۹۳۰ء۔

داستان ابوالفضل کی زبانی سنئے:

”پہلے ہر آنکھ کبیر موعد آجبا آسودہ ہسا حقائق از زبان گفت و کردار
اور امروز درمیان است از فراخی مشروب و بلندی نظر مسلمانان و ہندو
دوست داشتنے و چوں خامہ استخوان وا برداشت برہمن ہسوختن روئے
آورد و مسلمان ہگورستان بردن۔“

گرو گرتھ میں جہاں اور آمنتوں کا کلام ملتا ہے وہاں کبیر کا بھی بہت سا
کلام موجود ہے۔ دوہے کا نام لیتے ہی کبیر کا نام ذہن میں آ جاتا ہے۔ گرو نانک
(۱۴۶۹ء—۱۵۳۸ء) اور اُن کے جانشین بنیادی طور پر کبیر ہی کے مسلک کے
پیرو ہیں۔ کبیر کی فکر نے گرو نانک کے فکر اور خیال کو جنم دیا جو رفتہ رفتہ
ایک نئے مذہب کی شکل میں ڈھل گئے۔

گرو نانک نے کبیر کو اپنا پیشوا کہا ہے۔ ۱۴۹۶ء میں نانک کی کبیر سے
ملاقات بھی ہوئی تھی۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی نے جن کا سال وفات وہی ہے
جو گرو نانک کا ہے، اپنے خطوط ۲ میں گرو نانک کا ایک دوا لکھا ہے:

مویو پیاس نانک لہو پانی پیو سو رائد سپاگن نالوں

اسی قسم کے اور بھی دوہے ملتے ہیں لیکن گرو نانک کا بیشتر کلام پنجابی میں ہے
جس پر اردو زبان کے سروج، ذخیرہ الفاظ کا اثر و رنگ گہرا ہے۔ ”اُن کے کلام
میں پنجابی کے ساتھ کھڑی بولی کے اسما، افعال اور ضائر استعمال کیے گئے ہیں۔
اسی طرح لک، لا کہ، چھپے، پاپھپے، اُپتر، اوپر بھی ملتے ہیں۔ ’لا‘ کی آواز کے
ساتھ ’ڑ‘ کی آواز بھی سلتی ہے۔ مصادر میں وچارنا، نکسنا، بوجھنا، بھاؤنا،
ساونا، پتیا نا بھی ملتے ہیں۔ ضائر بیشتر کھڑی بولی کے استعمال کیے گئے ہیں۔ عربی
فارسی الفاظ بھی کثرت سے ملتے ہیں۔“ ”گرو گرتھ صاحب‘ میں اردو زبان کی
جو شکل و صورت ملتی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنے خیالات کی
تبلیغ کے لیے اس زبان کا سہارا بھی لیا۔ آئیے ’گرتھ صاحب‘ میں گرو نانک کے
کلام کا مطالعہ کریں۔ یہ چند نمونے دیکھیے:

۱۔ بابا اللہ اکم اہار

پاک نائیں پاک تھائیں سچا پرودگار (پروردگار)

۱۔ آئین اکبری: جلد دوم، ص ۸۲، نولکشور ۱۸۶۹ء۔

۲۔ مکاتیب قدوسیہ: مکتوب نمبر ۱۵۹۔

۳۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو: ص ۲۵۔ ۲۶۔

۴۔ گرو گرتھ اور اردو: ص ۶۵۔ ۶۷، ۶۸۔ ۷۱۔ ۷۲۔

پیر یکابیر (یقابیر) اور سید (شہید)
سیکھ مسانک (شیخ مشائخ) کاجی (قاضی) "مدا"ں
در درویش رسید (درویش رشید)
برکت تن کو اگلی پڑھدے رہن درود

(گرو گرتھ صاحب ، ص ۵۳)

۲۔ مہر مسیت (مسجد) سدک "مسلا" (صدق "مصلیٰ")

ہک ہلال (حق ہلال) کران (قرآن)

سرم (سرم) سنت سیل روجہ (روزہ) ہو ہو مسان

کرنی کابا (کعبہ) سج پیر کلا (کلمہ) کرم نواج (نماز)

تہیہ (تہیج) ساتس بھاوسی نانک رکھے لاج

(گرو گرتھ صاحب ، وار ماچہ محلہ ۱ ، ص ۱۴۰)

گرو نانک کے ہاں بھی فارسی عربی الفاظ اسی طرح ہندوی سانچے اور تلفظ میں ڈھل رہے ہیں جس طرح کبیر کے ہاں نظر آتے ہیں اور یہ الفاظ اس لیے استعمال میں آ رہے ہیں کہ ان کے بغیر اظہار کا سرا ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے۔ یہ الفاظ اس فکر کے باعث از خود چلے آ رہے ہیں جسے گرو نانک نے اصلاح معاشرہ اور عرفان ذات کے لیے قبول کر لیا ہے۔ دو ایک مثالیں اور دیکھیے :

۳۔ حکم رجائی سا کہتی (حکم رضائی ساختی) درگہ سچ کبول (قبول)

ماہب (صاحب) لیکھا منگسی دنیا دیکھ نہ بھول

دل دروائی جو کرے درویشی (درویشی) دل راس

اسک مہیت (عشق محبت) نانکا لیکھا کرتے پاس

(گرو گرتھ صاحب ، مارو کی وار ، محلہ ۱۰ ، ص ۱۰۹)

۴۔ نانک دنیا کیسی ہوئی

سالک مت نہ رہیو کوئی

بھائی بندھی ہیت چکایا

دنیا کارن دین گنویا

(گرو گرتھ صاحب ، واران نے دوہیک ، ص ۱۷۴)

'گرو گرتھ صاحب' میں عربی فارسی الفاظ کی تعداد ، جو اردو زبان کی لغت کا جزو ہیں ، تقریباً ۱۳۴۳ ہے۔ اس گنتی میں ایک لفظ کو ، اگر وہ ایک سے زیادہ بار استعمال ہوا ہے ، صرف ایک ہی بار گنا گیا ہے۔ اگر بحیثیت مجموعی ان الفاظ کی تعداد کو لیا جائے تو یہ کئی ہزار تک جا پہنچتے ہیں۔ پھر زبان کی

ساخت ، لہجے اور مزاج پر اردو زبان کا اثر گہرا اور واضح ہے۔

گرو نانک کے افکار پر اسلامی عقائد و افکار کی بھاپ بھی گہری ہے۔ وہ بھی کبیر کی طرح وحدانیت پر عقیدہ رکھتے ہیں ، بت پرستی اور ظاہر داری کے خلاف ہیں — گرو نانک عوام کے آدمی تھے ، اسی لیے ان کے حلقہ اثر میں وہی لوگ شامل ہوئے جو عوام سے تعلق رکھتے تھے۔ گرو نانک کے پیروؤں میں ایک شاخ مسلمانوں کی بھی تھی لیکن ان کی وفات کے بعد ، جیسے جیسے منظم ہو کر ایک علیحدہ جماعت بنتے گئے اور سیاسی حالات نے جیسے جیسے انہیں مسلمانوں سے دور کیا ، ویسے ویسے مسلمان پیروؤں کی تعداد گھٹتے گھٹتے ختم ہو گئی۔ پھر یہ لوگ مسلمانوں کے عقیدے میں اسی طرح واپس چلے آئے جیسے کبیر پنتھی رفتہ رفتہ ہندومت کی طرف واپس ہو کر دوبارہ بت پرست ہو گئے۔

جہاں ہم نے مختلف نمونوں سے زبان کی کیفیت و کمیت کی تصویر پیش کر دی ہے۔ اب بحیثیت مجموعی ان سب حالات و عوامل پر نظر ڈالئے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ زبان شروع ہی سے کسی ایک علاقے تک محدود نہیں ہے بلکہ سارے بر عظیم میں بولی اور سمجھی جا رہی ہے اور مختلف علاقوں اور معاشرے کے مختلف طبقوں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ ہے۔ اس زبان کی بیک وقت دو سطحیں ہیں۔ ایک سطح پر وہ لوگ ہیں جو صرف و محض اسی زبان کو بولتے ہیں اور ایک سطح پر وہ لوگ ہیں جن کی مادری زبان تو دوسری ہے لیکن جب وہ اپنے معاشرتی و تہذیبی دائرے کی تنگنائیوں سے باہر نکلتے ہیں تو اپنے مافی الضمیر کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے اسی زبان کو استعمال کرتے ہیں۔ اس مطالعے سے جہاں زبان کے ارتقا کی ایک واضح تصویر سامنے آتی ہے وہاں یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ یہ زبان محمد بن قاسم ، محمود غزنوی اور مسلمانوں کے اقتدار سے بہت پہلے سے جہاں موجود تھی اور اس کا حلقہ اثر وسیع تھا۔ مسلمانوں نے اسے اپنی سیاسی و معاشرتی ضرورت کے تحت اپنایا اور اس میں قازہ خون شامل کر کے ، اپنی تہذیبی توانائی سے ، اسے نئی زندگی اور لیا رنگ روپ بخشا اور ساتھ ہی ساتھ بر عظیم کے ایک گوشے سے دوسرے گوشے تک پھیلا دیا۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ فارسی تصانیف میں اس زبان کے الفاظ ، محاورے اور لہجے اپنا رنگ گھول رہے ہیں۔ باہر سے آنے والے اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے

۱۔ بر عظیم پاک و ہند کی ملت اسلامیہ : ص ۱۵۰۔

۲۔ اپریل گزٹئر آف انڈیا : جلد اول ، ص ۴۲۵۔

”خالق باری“ جیسی کتابوں سے اس کے الفاظ سیکھ رہے ہیں۔ صولیا اپنے خیالات و انکار کی تبلیغ کے لیے اسے استعمال کر رہے ہیں۔ ہر ملک گیر تحریک، خواہ وہ نظام الدین اولیاء کی ہو یا کبیر اور گرو نانک کی، اسی زبان کا سہارا لے رہی ہے۔ ساتھ ساتھ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ اسے منجیدگی سے، علمی و ادبی سطح پر، استعمال کرنے کی طرف اہل علم کی توجہ نہیں ہے۔ ہاں تفتنِ طبع کی بات دوسری ہے۔ شمالی ہند میں دربار سرکار کی سرپرستی سے محروم ہونے کے باعث اس کی تصانیف بے وقعت ہیں۔ معلوم نہیں اس تمام عرصے میں اس زبان میں کیا کیا لکھا گیا ہوگا جو ناقدری کے سبب ضائع ہو گیا۔ مسعود سعد سلمان (م - ۵۱۵/۱۱۲۱ع) کا ”دیوان ہندوی“ جو آج ہماری آنکھوں کا سرمہ بنتا اسی ناقدری کے ہاتھوں گردِ راہ بن کر اڑ گیا۔ چہ زبانی کی ریت ہے۔ قدردانی کی قدریں بدلتی رہتی ہیں۔ آج جو لونڈی ہے کل ملکہ بن کر سر پریشہتی اور دل پر حکمرانی کرتی ہے۔ کل جو ملکہ تھی آج نظروں سے گر کر لونڈی بن جاتی ہے۔

ابھی نئے تہذیبی عوامل کے زیر اثر سارے معاشرے میں چاروں طرف تبدیلیوں کے بادل اُٹھ ہی رہے تھے کہ ایک بار پھر ہر عظیم کے شمال مغرب سے توپوں کی گھن گرج اور برق رفتار گھوڑوں کی ٹاپوں کی آوازیں سنائی دینے لگتی ہیں اور ابراہیم لودھی اور رانا سانگا دونوں میدانِ جنگ میں اتر آتے ہیں۔



دوسرا باب

بابر سے شاہجہان تک

(۱۵۲۵ع - ۱۶۵۷ع)

تہذیبی، معاشرتی اور لسانی سطح پر یہ صورتِ حال تھی کہ ظہیر الدین محمد بابر (م - ۱۵۳۰ع) ہر عظیم کے دریاؤں، پہاڑوں اور میدانوں کو پار کرتا اس جہزین میں داخل ہوتا ہے؛ اور ۱۵۲۵ع سے ۱۵۲۹ع کے مختصر عرصے میں ابراہیم لودھی کو کچلتا، رانا سانگا کو شکست دیتا، بنگال و بہار کے افغانوں کو فتح کرتا، ایک ایسی عظیم الشان سلطنت کی بنیاد ڈالتا ہے جس کا ذکر ہر عظیم کی تاریخ آج بھی فخر سے کرتی ہے اور جس کا تہذیبی سرمایہ آج بھی ہمارے خون کے ساتھ گردش کر رہا ہے۔ بابر ہر عظیم میں آنے کے بعد تقریباً چھ سال زندہ رہتا ہے اور یہ دور اس کی زندگی کا ایک ایسا ”پُر آشوب دور“ ہے جس میں اُسے ایک لمحے کو بھی چین یا فراغت نصیب نہیں ہوتی۔ اُس کی مادری زبان ”تُورکی“ لیکن یہاں اُسے ایک ایسی زبان سے سابقہ پڑا جو ایک طرف اس کی اپنی زبان سے مختلف تھی اور دوسری طرف جہاں وہ جاتا اسی سے واسطہ پڑتا۔ اس مختصر سے عرصے میں بابر جہاں کے سینکڑوں، ہزاروں آدمیوں سے ملا بہ انتظامی، فوجی اور سیاسی امور میں اُسے قدم قدم پر اُن کی ضرورت محسوس ہوئی۔ ”توزکِ بابر“ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس مختصر سے عرصے میں بابر، جو ایک مستجسّس روح کا مالک تھا، اس زبان سے اتنا واقف ہو جاتا ہے کہ نہ صرف یہاں کے لوگوں کی بات سمجھ سکے بلکہ حسبِ ضرورت اپنی بات بھی اُن تک پہنچا سکے۔ ”توزکِ بابر“ میں بابر نے متعدد الفاظ اس زبان کے استعمال کیے ہیں۔ اگر یہ زبان بابر کو اس سارے علاقے میں، جو اُس نے فتح کیا تھا، نہ ملتی اور ہر عظیم میں کوئی ایک مشترک زبان نہ ہوتی تو بابر کے لیے اس مشترک زبان کا سیکھنا ممکن نہ

ہوتا۔ ہروفیسر محمود شیرانی^۱ نے بابر کے اڑتیس صفحات پر مشتمل 'ترکی دیوان' سے، جس کے حاشیے پر شاہ جہاں نے اپنے قلم سے تصدیق کی ہے کہ یہ شعر فردوس مکنی یعنی بابر بادشاہ^۲ کا ہے، یہ شعر نقل کیا ہے:

’جہکا نہوا کُنج ہوس مانک و سون
فرا بلینہ بس یو لٹو سیدور پانی و روئی

پہلا مصرع تو بالکل صاف ہے کہ مجھ کو ہوس مانک و سون نہ ہوئی۔ دوسرے مصرع کے معنی، جس میں پانی اور روئی اردو کے الفاظ آئے ہیں، یہ ہیں کہ فقہروں کے لیے پانی اور روئی بس ہے۔

’تاریخ داؤدی‘^۳ میں مرقوم ہے کہ جب ابراہیم لودھی کا سر کاٹ کر بابر کے سامنے لایا گیا تو حاضرین میں سے کسی نے بے ساختہ یہ شعر پڑھا:

’توے اوپر تھا بتیسا
ہانی پت میں بھارت دیسا
آٹھویں رجب ’سکر بارا
بابر جیتا براہیم بارا

بابر کے زمانے میں فارسی کے مشہور شاعر شیخ جالی کنبوہ^۴ (م - ۹۴۲ھ/ ۱۵۳۵ع) کا ذکر آتا ہے جن کا تذکرہ مشائخ ’’میر العارفين‘‘ مشہور ہے۔ مولانا جالی نے فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شعر گوئی کی ہے۔ ان کی زبان فارسی آمیز ہے لیکن اردو زبان کے نقوش صاف دیکھے جاسکتے ہیں:

خوار شدم زار شدم ’لٹ گیا
در رہ عشق تو کمر ’نٹا ہے
گر چہ بدم گفت رقیب کتن
اس کا کہامت کرو یہ ’جھٹا ہے
گاہ نگفتہ کہ جالی تو بیٹھ
تہم کرو کیا اپنا کرم ’پھٹا ہے

۱۔ بابر کا ایک اور شعر ایک قدیم فارسی رسالے کے خاتمے پر ملتا ہے جو اس شعر:
یلوح الخط فی قرطاس دھرا و کاتبہ رمیم فی التراب
کا لفظی ترجمہ ہے:

لکھیا رہے سہنس برس، جسے تمس راکھے کو
لکھن بابر بابر گل گل مٹی ہو

لیکن میرا خیال ہے کہ پہلا شعر بابر کا ہوگا اور اس کا ہندوی ترجمہ کسی اور نے کیا ہوگا۔ اورینٹل کالج بیگزین اگست ۱۹۳۱ع، ص ۱۲۱۔

۲۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد دوم، ص ۹، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ع۔

۳۔ تاریخ داؤدی: ص ۱۷۶، فارسی (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۴۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد دوم، ص ۵۶۔

جالی کا ایک اور ریختہ^۱ بھی اسی رنگ میں ہے جس میں اردو الفاظ اردو محاوروں کو فارسی غزل کی ہیئت میں استعمال کیا گیا ہے:

آن ہری رخسار چون شالہ بہ چوٹی می کند
جاں دراڑ عاشقان را عمر چھوٹی می کند
چشم را نصیب سازد غمزہ را خنجر کند
عشق بازاں را جدا لت بوٹی بوٹی می کند
چون زند خنجر بہ جانم خون ز جانم می چکد
ہمچو مرغ نیم بسل لوٹ بوٹی می کند
بر درت آیم رقیبے گویت در خانہ نیست
این چنین بہ بخت باید بات کہوٹی می کند
در رہ عشقت جالی گشتہ چون حیران و زار
عاقبت از مفاسی در کون لنگوٹی می کند

اسی فارسی غزل میں اردو لفظوں کو اہتمام کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے اور یہ اس دور میں غزل کا نیا مروجہ رنگ ہے۔

حکیم ہوسنی نے، جو سکندر لودھی کے عہد سے لے کر ۱۶ویں کے دور تک زندہ رہتے ہیں، ایک ’’تصیہ در لغات ہندی‘‘ لکھا جس میں مختلف اشیاء اور دواؤں کے فارسی ناموں کے اردو مترادفات قلم بند کیے۔ یہ منظوم ریختے ’’خالق باری‘‘ کے طرز پر، طلبہ کے فائدے کے لیے لکھا گیا اور اس میں اردو مترادفات اس لیے دیے گئے تاکہ ان اشیاء اور ادویہ کی تصویر طلبہ کے ذہن نشین کرائی جاسکے۔ چند اشعار^۲ یہ ہیں:

آنکہ چشم و ناک بینی، آہوں ابرو، ہوتہ لب
دند دندان، کارہ گردن، گوتہ زانو، سونڈ سر
کھال پوست و ہڑ مغز و استخوان گویند ہاڈ
الکلی انگشت باشد، انگوتہ انگشت تر
ہست پیشانی ستہ، سینہ چھاتی، دست است ہتھ
’موہ رو و چل روان شو، بیٹھ بنشین، دیکھ نگر

۱۔ بیاض: انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۶۳۳/۲۔

۲۔ حفظ اللسان معروف بہ خالق باری: مرتبہ حافظ محمود شیرانی، ص ۸، انجمن ترقی اردو دہلی، ۱۹۴۴ع۔

جیو جان ، چوچی است ہستان ، ریت آب ہنی است
 موئے مژگان را ہلک خوان و کلچہ دان چکر
 گوسہند آمد بہر ، بز بکری و اولہ اشتر است
 بلد کاؤ و لیل ہاتھی ، گورہ اسپ و گدہ خر
 ریشم است ابریشم و کالہ سیہ ، اجلہ سپید
 سرمہ کاجل ، سرچ فلفل ، سعد موتہ و عود اگر
 تہورہ اندک می شمر ، ہسوار را می گو بہت
 بد بُرہ می دان و چنگہ لیک اے نقد ہشر

قدیم اسلا کو ، جو فارسی دان ہرات کا رہنے والا لکھ رہا ہے ، نظر انداز کرتے ہوئے وہ الفاظ ، جو ”قصیدہ در لغات ہندی“ میں آئے ہیں ، آج بھی اردو زبان کا سرمایہ ہیں اور اسی طرح بولنے جاتے ہیں ۔ تلفظ پر پنجابی لہجے کا اثر اس بات کی تصدیق کر رہا ہے کہ اردو زبان کی تشکیل میں ابتدا ہی سے اہل پنجاب نے کیا خدمات انجام دی ہیں ۔ اگر ’خالق باری‘ میں اسیر خسرو نے پنجابی تلفظ کو اپنایا ہے اور انگور کا قافیہ کھجور باندھا ہے تو اس میں حیرت کی کیا بات ہے ؟ یہی اردو کا بنیادی اور ابتدائی لہجہ تھا جس نے زبان میں داخل ہونے والے نئے الفاظ کو نیا لہجہ و تلفظ دیا ۔ حکیم یوسفی کے ان سات اشعار میں جو ہم نے مثال و نمونہ کے طور پر پیش کیے ہیں ، استعمال ہونے والے الفاظ مثلاً آنکھ ، ناک ، تہوں ، ہونٹ ، دند ، سوند ، کھال ، ہاڈ ، انگلی ، انگوٹھا ، مٹھا (ماتھا) ، چھاتی ، ہاتھ ، منہ ، چل ، بیٹھ ، دیکھ ، جیو ، چوچی ، ریت ، ہلک ، کلچہ ، بھڑ ، بکری ، اونٹ ، بلد ، ہاتھی ، گھوڑا ، گدھا ، کالا ، اجلا ، کاجل ، سرچ ، موٹہ ، اگر ، تھوڑا ، بہت ، بُرا ، چنگا وغیرہ الفاظ آج بھی ہم اسی طرح بولتے ہیں ۔ اگر اس دور میں اردو زبان سارے معاشرے میں نہ پھیل چکی ہوتی اور اس کا رواج اتنا عام نہ ہوتا تو پھر اہل قلم کو فارسی الفاظ اردو زبان میں سمجھانے کی ضرورت کیوں پیش آتی ؟

اسی طرح سلیم شاہ سوری کے عہد حکومت میں ، جب کہ ہابیوں اپنی کھوئی ہوئی سلطنت حاصل کرنے کے لیے مارا مارا بھر رہا تھا ، آجے چند بھٹناگر ہسر دن چند ، ساکن شہر سکندر آباد نے ۱۵۹۶ء/۱۵۵۱ع میں ، خالق باری کی طرز پر ، ایک منظوم رسالہ تصنیف کیا جس میں فارسی الفاظ کے اردو

۱۔ مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

مترادفات بیان کیے ۔ چون کہ مخطوطے پر کتاب کا نام درج نہیں تھا اس لیے مولوی عبدالحق نے اس کا نام ’مثل خالق باری‘ رکھا ۔ ’مثل خالق باری‘ کو ۲۹ عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے ۔ جیسے مطبخ خانہ ، آب دار خانہ ، خزانہ خانہ ، قیل خانہ ، خیاط خانہ ، فراش خانہ وغیرہ اور ان الفاظ و محاورات کے ہندی مترادفات ، ہر عنوان کے تحت بیان کیے ہیں ، جو مخصوص موقع و محل پر استعمال میں آتے تھے ۔ ’مطبخ خانہ‘ کے تحت یہ چند اشعار دیکھیے :

مطبخ ہندوی کہوں رسوئی ہانڈی دیکھ کفوح ہے ڈوئی
 دال تمام معروف بدائی چاول نام اربج ہضوائی
 خوب ماہی مچھلی جالہ ۲ لحم گوشت در ہندوی جانہ ۲
 روغن زرد جو گھی کہو شیر ہنوش دودہ ہی ہو
 شکر شیرینی کھانڈ مٹھائی تبر خرخرہ ترش کھٹائی
 نمک دار در ہندوی سلونا تلخ شدن ہے کڑوا ہونا
 مزہ سواد ، خوب ہے لیکا بدان ہے نمک ہندوی بھیکا
 اچھند قسمت نے پانا لے خرخرشہ جھگڑا ہالا

”مثل خالق باری“ میں جو الفاظ آئے ہیں وہ زیادہ تر اسما ہیں ۔ ضرورت شمری کے لیے کہیں کہیں افعال ، ضالر ، صفات ، حروف ربط وغیرہ بھی استعمال میں آئے ہیں ۔ ان میں سے بیشتر الفاظ وہ ہیں جو آج بھی ہم اسی طرح بولتے ہیں ۔ مصنف نے ہر جگہ اختصار سے کام لیا ہے اور انہی الفاظ کو کتاب میں داخل کیا ہے جو بنیادی حیثیت رکھتے ہیں ۔ ”مثل خالق باری“ میں ہمیں ایک دے دے لہجے اور آہنگ کا احساس ہوتا ہے ۔ مثلاً :

تلخ شدن ہے کڑوا ہونا
 کہہ نہ سکوں گفتم نتوانم
 سہنگا بیجے گراں فروش
 تنہا ماندن رہے اکیلا
 زاغ سیہ ہے کوا کالا
 پردہ ہوش جو پردہ ڈھالکھے
 لاغر دہلا فرید مونا

۱۔ قدیم اردو : ڈاکٹر عبدالحق ، ص ۱۹۸-۲۰۷ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ، کراچی ، ۱۹۶۱ع ۔

۲۔ جانہ = جان ۔

اس لہجے کا احساس ہمیں نہ حکیم یوسفی کے ”قصیدہ در لغات ہندی“ میں ہوتا ہے ، نہ امیر خسرو کی ”خاقی باری“ میں ۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ بہت سے الفاظ اردو کے ساتھ ایسے پیوست ہو گئے ہیں کہ مصنف اُن کو بھی ”ہندوی“ کہہ رہا ہے ، مثلاً :

لحم گوشت در ہندوی جان
کرتہ نام پیراہن جان
صفت گستران بوریا بچھاؤ
نام سیاست سزا بکھان
تازیانہ چابک ہے جان

ان مصرعوں میں گوشت ، کرتہ ، بوریا ، سزا اور چابک فارسی لفظ ہیں جنہیں ہندوی لکھا گیا ہے ۔ وجہ یہ ہے کہ فارسی لفظ زبان میں اس طرح رس بس گئے تھے کہ یہ ظاہر تمیز کرنا مشکل ہو گیا تھا کہ کون سا لفظ فارسی ہے اور کون سا ہندوی ۱۔

اجپنڈ ۲ اطرافِ دہلی کا رہنے والا ہے ، اسی لیے وہی زبان استعمال کر رہا ہے جو اُس کے چاروں طرف بولی جا رہی تھی ۔ یہ وہی زبان ہے جسے امیر خسرو ، ابوالفضل اور شاہ باجن نے ”زبانِ دہلوی“ کے نام سے موسوم کیا ہے اور جسے اجپنڈ ”ہندوی“ کے نام سے موسوم کر رہا ہے ۔

اکبر اعظم (۱۵۵۶ء—۱۶۰۵ء) کے دور تک پہنچتے پہنچتے یہ زبان مضبوط بنیادوں پر قائم ہو جاتی ہے ۔ اکبر اس زبان سے بخوبی واقف تھا اور اپنی ہندو رانیوں سے اسی زبان میں گفتگو کرتا تھا ۔ ہندوی موسیقی سے اُس کی گہری دلچسپی اس بات کی دلیل ہے کہ یہ نئی تہذیب ، جس کی موسیقی ، زبان ، طرزِ لباس وغیرہ میں ہندوی اور عربی ایرانی کلچر مل کر ایک ہو گئے تھے ،

۱۔ قدیم اردو : عبدالحق ، ص ۲۰۶ ۔

۲۔ مصنف نے سنہ تصنیف ، نام ، ولایت اور وطن کے بارے میں جو شعر لکھے ہیں وہ یہ ہیں :

در من تہذیبِ شصت حسابے بتوفیق حق شد کتایے
اجپنڈ بھٹناگر ہندا ہسر دلچند شعر کنندا
کرم اکرم فرمان داد ساکن شہر سکندر آباد
متصل دارالملک مقام حضرت دہلی نادر نام
مخطوطہ کتب خانہ خاص اربعین ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

اکبر کے مزاج میں پوری طرح رسی بسی تھی ۔ ”آئین اکبری“ (۱۵۹۳/۵۱۰۰۲ع) کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اکبر ایسے کلچر کو پروان چڑھانا چاہتا تھا جسے صحیح معنی میں ”تیسرا کلچر“ کہا جا سکے ، جس میں ہندوی تہذیب عربی ایرانی تہذیب سے گھل مل کر ایک نئی سانچے میں ڈھل جائے اور جس میں ہندو اور مسلمان دونوں اپنائیت موسوم کر سکیں ۔ یہی وہ کلچر ہے جسے آج بھی ہم مغل کلچر کے نام سے موسوم کرتے ہیں ۔ اسی تہذیبی مزاج کے زیر اثر اکبر بھلوں کے ، لوگوں کے ، چیزوں کے اور جانوروں کے ائے نئے نام رکھتا جو عام طور پر اردو فارسی الفاظ کو ملا کر بنائے جاتے ، یا پھر خالصاً ہندوی نام ہوتے ؛ مثلاً اکبر نے درباری لباس کا نام سرب گاتی ، ’لنگی کا نام پت گت ، برقع کا چترگت ، موباف کا کیس گمن ، پشمینے کی ایک خاص قسم کا نام ہرم گرم ، جوئے کا نام چرن دھرن رکھا ۔ ”اکبر کے دربار میں ہندوستان کے ہر صوبے کے آدمی موجود تھے ۔ پنجاب ، سندھ ، گجرات ، بعض حصہ دکن ، بنگالہ ، بہار اور ہندوستان اُس کے قبضے میں تھے ۔ مغل ، ایرانی ، تورانی ، عرب ، افغان اور ہندی اُس کی ملازمت میں تھے ۔ دفتر کی زبان فارسی تھی لیکن دربار میں خالی فارسی سے کام نہیں چل سکتا تھا ۔ اس موقع پر ہمیں بغیر ایک عالمگیر ہندی زبان کے وجود کے ماننے کے چارہ نہیں ہے جس میں راجپوتانے کے راجا ، کابل کے پٹھان ، گجراتی ، سندھی ، بنگالی ، دکنی اور ہندوستانی و پنجابی گفتگو کر سکیں ۔ ابوالفضل کے بعض اشاروں سے پایا جاتا ہے کہ کوئی نہ کوئی ایسی زبان ضرور موجود ہے جسے وہ ”زبانِ روزگار“ ، ”زبانِ ہندی“ ، ”زبانِ وقت“ کے ناموں سے یاد کرتا ۱۔ ”آئین اکبری“ میں ابوالفضل نے اس زبان کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے ہیں اور ان میں سے بیشتر الفاظ ایسے ہیں جو آج بھی اردو زبان کے ذخیرے میں شامل ہیں ۔

فیضی کے بارے میں تاریخوں میں آیا ہے کہ وہ ”برج بھاکا“ سے اچھی طرح واقف تھا اور اکبر کے بیٹے دانیال نے یہ زبان اُسی سے سیکھی تھی ۲۔

اکبر کے دورِ حکومت ہی میں صوبہ سرحد میں پیر روشاں (م ۱۵۷۲/۵۹۸ع) کی مذہبی تحریک نے زور پکڑا ۔ پیر روشاں کی سب سے اہم تصنیف ”خیر البیان“ ۳

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ۱۵ ۔

۲۔ بزمِ تیموریہ : ص ۷۷ ، مطبوعہ دارالمصنفین اعظم گڑھ ، ۱۹۳۸ع ۔

۳۔ خیر البیان : (مرتبہ حافظ محمد عبدالقدوس قاسمی) ، مطبوعہ پشتو اکیڈمی ۱۹۶۷ع ، پشاور یونیورسٹی ، پشاور ۔

ہے۔ اس میں ایک وقت چار زبانوں میں مطالب بیان کیے گئے ہیں۔ پہلے عربی، فارسی میں اور اس کے بعد پشتو اردو میں۔ ہر نشان کو دسویں صدی ہجری کے صوبہ سرحد میں بیٹھ کر عربی فارسی پشتو کے ساتھ اس زبان میں اپنے الہامی خیالات پیش کرنے کی ضرورت اسی لیے محسوس ہوئی کہ اس زبان کے ذریعے وہ اپنے پیغام کو سارے برعظیم میں پھیلا اور پہنچا سکتے تھے۔ ”خبر الیاب“ شال میں اس دور کی نثر کا واحد نمونہ ہے جس سے زبان کے عام کینڈے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے، اور اسی لیے تاریخی و لسانی اعتبار سے غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے:

”اے بایزید! لکھ وہ اکھر جسے سب جیب سہن جڑ تھیں۔ اس کارن جسے نفع ہاویں آدمیاں کچ کا۔ میں ناپیں جانتا بن قران کے اکھر اے سبحان۔ اے بایزید! لکھنا اکھر کا بھیجے ہے، دکھلاؤنا اور سکھلاؤنا بھیجے ہے۔ لکھ میرے فرمان سہن، جیوں اکھر قران کے ہون کے بھن، لکھ اکھر اوپر تکنا کے جزم اور نشان، جیو اکھر پچھانن آدمیاں لکھ کورنی اکھر چار چار عیان در حال سکھنے جسے پڑھن آدمیاں۔“

اس اقتباس میں برعظیم پاک و ہند کی مختلف زبانوں کے اثرات دھوپ چھاؤں کی طرح نظر آ رہے ہیں اور سب مل کر ایک ایسی زبان کے خون میں جذب ہو رہے ہیں جس کے ذریعے دیس پردیس کے لوگ اپنے دل کی بات کہہ سکیں۔ اکبر کے دور کی شاعری کے اتنے نمونے ہمارے سامنے ضرور آ گئے ہیں جن کو دیکھ کر نہ صرف اس زبان کے بنتے ہوئے ادبی معیار کو سمجھا جا سکتا ہے بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اب یہ زبان ادبی زبان بننے لگی ہے۔ اس دور کے ادبی نمونوں کے مطالعے سے یہ دو باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) ایسی غزلیں اور اشعار لکھے جا رہے ہیں جن میں شعوری طور پر، اہتمام کے ساتھ، اردو کے الفاظ اور محاورے استعمال کیے جا رہے ہیں۔ غزل کی ہیئت میں بھر، ردیف اور سارا مزاج فارسی ہے لیکن قافیے میں یا پھر قافیہ ردیف دونوں میں سارے الفاظ اردو کے ہیں۔ یہ رنگ سکندر لودی کے زمانے سے شروع ہوتا ہے اور اکبر کے دور میں ایک عام مقبول رنگ سخن بن جاتا ہے۔

(۲) جہاں اشعار میں مکالمے کا رنگ در آیا ہے وہاں روزمرہ کی عام زبان استعمال میں آ گئی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ بات چیت

کی زبان مدہل منجھ کر اتنی صاف ہو گئی تھی کہ اس میں اثر آفرینی کی صلاحیت بھی پیدا ہو گئی تھی۔

پہرام سقہ بخاری، جس کی اکبر بہت عزت کرتا تھا اور جو ترکی و فارسی کا صاحب دیوان شاعر تھا، رواج زمانہ کے مطابق ریختہ میں بھی دادِ سخن دیتا ہے۔ پہرام سقہ بخاری کے ریختہ میں بھر، ہیئت اور مجموعی مزاج فارسی کا ہے لیکن ردیف و قافیہ اردو کا ہے۔ کہیں سارا مصرع اردو کا ہے اور کسی جگہ اردو الفاظ درمیان میں آ گئے ہیں:

باز ہندو بچہ قصہ دلم دھرتی ہے
کوچہ نہیں جالو ازیں خستہ (کہ) کی کرتی ہے
چیں ہر ابرو زدہ برستہ کنارہ بہ میان
چل چل ایدل منگر تو چہ کئی او لرتی ہے
ہات سہندی لایا دست فرو بردہ بہ خون
کہ بسے کشتہ ز دستان غمش مرقی ہے
چشم او طرفہ غزالہست کہ در باغ جہان
حسد رضان و گل و سنبل تر چرتی ہے
بتر من سرور سہی شرم ندارد ز قدرت
خویشی را بچہ رو این ہمہ او ہرتی ہے
آنکہ مردم کش او دم بدم از خون جگر
قدح چشم سرا از ہم خود بھرتی ہے
چپ کر اے دل شدہ سقا ز غم یار منال
گر جفا رفت بہ جان تو میان کرتی ہے

ادبی سطح پر زبان کے استعمال کی ایک صورت یہ ہے اور دوسری صورت وہ ہے جو ہمیں ”ملا“ نوری کے شعر میں ملتی ہے جس میں ایک مصرع خالص نکسالی فارسی زبان میں ہے اور دوسرا مصرع خالص ہا محاورہ اردو میں ہے:

در کس کہ خیانت کند البتہ بترسد

بے چارہ نوری نہ کرے ہے نہ ڈرے ہے

”نہ کرے ہے نہ ڈرے ہے“ کے محاورے نے اثر آفرینی کا ایسا جادو جگا دیا ہے

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد دوم، ص ۷۸ - ۷۹۔

۲۔ مخزنِ ثکات: قائم چاند پوری، ص ۳، النجم ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۹ ع۔

کی زبان و بیان کے قابل قدر نمونے ہیں۔

شیرانی مرحومؑ نے ”جہانگیر“ کی بیاض سے فیضی، بیرم خان اور جانی وغیرہ کے رخصتے بھی نقل کیے ہیں جن میں زبان و بیان کی وہی صورت ہے جو ہمیں جالی، ہرام سقہ بخاری کے رخصتوں میں ملتی ہے۔ کہیں ایک مصرع فارسی میں ہے اور ایک مصرع اردو میں اور کہیں آدھا فارسی میں اور آدھا اردو میں ہے۔ ہر فارسی ہے لیکن ردیف و قافیہ عام طور پر اردو میں ہے۔

نورالدین جہانگیر (۱۶۰۵ء—۱۶۲۷ء) ایک ہندو رانی کے بطن سے پیدا ہوا تھا اور وہ اپنی مادری زبان سے اچھی طرح واقف تھا۔ ”توزک جہانگیری“ میں جس طرح جہانگیر نے اردو زبان کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے ہیں، ان سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ یہ زبان جہانگیر کے مزاج میں رسی بسی تھی۔ اکبر کی طرح جہانگیر کو بھی نئے نئے نام رکھنے کا شوق تھا اور یہ نام عام طور پر اردو زبان میں ہوتے تھے؛ مثلاً بخت جیت، بنسی بدن، روپ سندر، فوج سنگھار وغیرہ ہاتھیوں کے نام رکھے۔ جس زبان کو جہانگیر ”ہندی“ کہتا ہے، یہ وہی زبان ہے جسے آج ہم اردو کے نام سے جانتے ہیں۔ ”توزک جہانگیری“ میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ ”بہ کالا پانی فرود آمدم کہ بزبان ہندی مراد آپ سیاه است۔“ یا ایک اور جگہ لکھتا ہے کہ ”تا حال سفرہ دام کہ از دام ہائے مقرر است بزبان ہندی بھنور جال میگویند انداختہ بودم۔“ اسی طرح ”توزک“ کے فارسی اسلوب بیان پر ہندی غاوروں کی چھوٹ نظر آتی ہے اور یہی غاوروں نے فارسی میں ترجمہ ہو کر اظہار کا وسیلہ بنتے ہیں۔ سینکڑوں کی تعداد میں اردو الفاظ ”توزک“ میں بکھرے پڑے ہیں: چنبہ، قلاب، گھڑی، سنگھاسن، بلی، تھانہ، بوٹا، پکا، کشوری، کھچڑی، باجرہ، باڑی، چوکیدار، ٹیکہ، گوٹ، کٹارہ، چبوترہ، گولی، اودبلاڑ، مگرچھ، ڈاک چوکی، جھروکہ، سانوں، کٹرہ، گویل، ہریل، وغیرہ ان کی صرف چند مثالیں ہیں۔

تاریخ اور تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں یہ زبان فارسی کے ساتھ ساتھ شاعری کی زبان بن گئی تھی۔ لیکن شہال میں، فارسی کے اقتدار کے باعث آئے وہ درجہ حاصل نہیں تھا جو گجرات و دکن میں آئے میسر تھا۔ وہاں اردو کو، جو گجری اور دکنی کے نام سے پکاری جاتی تھی، نہ صرف سرکار دربار کی سرپرستی حاصل تھی بلکہ ادب کی باقاعدہ روایت بن سنور کر پھیل رہی تھی۔

۱۔ مقالات شیرانی: جلد دوم، ص ۸۲-۸۷۔

کہ مصرعے میں ضرب المثل بن جانے کی قوت پیدا ہو گئی ہے۔

ایک اور صورت جس میں روزمرہ کی زبان زیادہ جم کر سامنے آتی ہے، عشقی خان عشقی (م ۱۵۸۲/۵۹۹ء) کا فارسی قصیدہ ”سرد و گرم زمانہ“ ہے جس میں اردو و ترکی اشعار بھی اس کے قلم سے نکل گئے ہیں۔ اس قصیدے میں عشقی، جو اکبر کے دور میں میر جیشی کے عہدے پر فائز تھا، یہ بتاتا ہے کہ جس شخص کی جاگیر بحال ہے اور اس کے پاس دولت موجود ہے، ہر شخص اس کے آگے پیچھے بھرتا ہے۔ اور جس کے پاس یہ نہیں ہے تو ہر شخص اس سے آنکھیں چراتا ہے۔ خوشحال آدمی جب اپنے گھر جاتا ہے تو دیوان آنکھیں پھٹاتی ہیں اور دیدہ و دل فرخ راہ کرتی ہیں۔ ترکی بیوی اسے ترکی میں دعائیں دیتی ہے، تاجک بیوی فارسی میں کلمات خیر کہتی ہے اور جب ہندوستانی بیوی سے آسنا سامنا ہوتا ہے تو وہ کہتی ہے:

زنِ ہندی ز یک طرف گوید ہوں تری لونڈی تو مرا خوندگار
تم جو مجھ کوں پیار کرتے ہو ہوں بھی گرتی ہوں تمھارے پیار
اپنے کوتھے پہ میں پچھاؤں پلنگ اوس اوپر لیت جو پاؤں پزار
بیچ توں لیٹ لونڈیاں چوگرد حیرماں آس پاس تم بچکار
لیکن بد حال مرد جب اپنے گھر جاتا ہے تو ہر بیوی لٹ لٹ بھٹ کرتی ہے
اور اس کی زندگی عذاب میں کر دیتی ہے۔ ایسے شخص سے ہندوستانی بیوی کہتی ہے:

زنِ ہندی ز یک طرف گوید تیری ماں کوئی تیرا باپ چار
جھوٹے قبہ تھیں بہت سنا مت بول سچ ترا ہوں کہوں مرا مت مار
قبہ تھیں مجھ کوں نہ روتی و پانی قبہ تھیں مجھ کوں نہیں سواد و سنگار
اب نہ راہوں ترے خدا کی سوں نکلوں گی تمھارے گھر تھیں چار
یہ اشعار جو ”زنِ ہندی“ کے منہ سے کہلوائے گئے ہیں، اس زمانے کی روزمرہ کی بات چیت کی زبان کو سامنے لاتے ہیں اور یہ بھی ظاہر کرتے ہیں کہ عورتیں گھروں میں اسی زبان میں بات چیت کرتی تھیں۔ یہ زبان بہت صاف ہے۔ اس میں ایک لہجہ ہے اور لہجے میں اثر ہے۔ اس میں مختلف زبانوں کے الفاظ ملے جاتے ہیں۔ مثلاً ”تھیں“ گجراتی میں، ”ہوں“ بمبئی میں راجستھانی میں اور ”بچکار“ پنجاب میں آج بھی بولا جاتا ہے۔ عشقی کے یہ اردو اشعار عہدِ اکبری

اسی لیے ادبِ مطح پر اس دور میں جتنے نمونے ملتے ہیں وہ گجرات و دکن سے تعلق رکھتے ہیں۔

جہانگیر کے آخری دور میں کوکب ولد لمر خان نے (۱۶۲۵/۸۱،۳۵ع) میں ”جمع المضامین“ کے نام سے ایک بیاض مرتب کی۔ یہ ”جمع“ جہانگیر کے نام معنون ہے۔ ”جمع المضامین“، جو جہانگیر کی نظر سے بھی گزرا تھا، کوکب نے کئی حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے حصے میں سو مختلف شعرا کی مثنویات اور دواوین سے منتخب اشعار دیے گئے ہیں۔ دوسرے حصے میں انگریزی و جہانگیری عہد کے خوانین اور امرا کے اشعار دیے گئے ہیں۔ اُس کے بعد فردیات، رباعیات، قصائد، قطعات، ہجو و زہل آئے ہیں۔ اس کے بعد وہ اشعار دیے گئے ہیں جو کوکب نے بربان ہندی لکھے ہیں۔ آخر میں لُثر کا حصہ ہے جس میں سیاحتِ دکن کے چشم دید حالات قلمبند کیے گئے ہیں۔ اس حصے کا نام ”سیر کوکب“ رکھا ہے۔ خود مصنف نے لکھا ہے کہ ”و بعدہ اشعارِ بست کہ مؤلفِ این کتاب بہ زبان ہندی گفتہ و بعد اشعار فارسی و ہندی پارہٴ ثراست کہ در حالت تفرید و تہرید سیر بلاد روئے دادہ . . .“

اسی دور میں شاہ مجد صالح لصبی تھانہسری کا نام آتا ہے جو عہدِ جہانگیر کے فارسی کے مشہور شاعر تھے۔ فارسی میں لصبی اور ہندی میں لصبی تخلص کرتے تھے۔ فقیر منش السان تھے۔ صائب ہندوستان آیا تو ان کے ہاں سہان رہا۔ ہندی کلامِ نایب ہے لیکن تذکروں میں لکھا ہے کہ ”در زبان ہندی بھاکا کبت و دھرمہ موزون می نمود“۔

اس دور کی ساری کسر ایک ایسی تصنیف سے پوری ہو جاتی ہے جس میں بلند شاعرانہ سطح بھی ہے اور جس سے اُس دور کے زبان و بیان کی پوری تصویر بھی سامنے آ جاتی ہے۔ یہ شاہی ہند میں اس دور کی سب سے اہم، نمائندہ اور قابلِ قدر تصنیف ”ہکٹ کہانی“ ہے جس کے مصنف مجد الفضل، الفضل پانی پتی (م- ۱۶۲۵/۸۱،۳۵ع) ہیں۔ الفضل پانی پتی نہ صرف فارسی و اردو کے بلند پایہ شاعر تھے بلکہ فارسی نثر پر بھی یکساں قدرت رکھتے تھے۔ معلّٰی ان کا پیشہ تھا۔ پختہ عمر کو پہنچے تو ایک نو عمر ہندو لڑکی پر عاشق ہو گئے۔ عشق نے جنون کی حالت اختیار کی۔ زہد و تقویٰ چھوڑ کر گھربار کو خیرباد کہا اور دیوانہ وار

پہرے لگے۔ بدنامی کے ڈر سے عزیزوں نے لڑکی کو تنہا بھیج دیا تو یہ بھی تنہا چلے گئے۔ ایک دن وہ انہیں راستے میں نظر آئی۔ بے چین ہو گئے۔ اُسے روک کر بات کرنی چاہی تو اُس نے کہا کہ اس سفید داڑھی کے ساتھ تجھے شرم نہیں آتی؟ افضل نے داڑھی منڈوا لی، زنا پہنا، گویال نام رکھا اور ایک مندر کے پجاری کا چہلا بن کر دن رات پرچا پاٹ میں مصروف ہو گیا۔ دن رات گُرو کی خدمت میں لگا رہتا۔ سارے برہمنی علوم سیکھے اور جب گُرو کا انتقال ہوا تو گویال نے اُس کی جگہ لے لی۔ اس مندر کا دستور تھا کہ سال میں ایک مرتبہ عورتیں زیارت کو آتی تھیں۔ اس موقع پر افضل نے ”اُسے“ بھی دیکھا۔ رواج کے مطابق وہ آدم ہوسی کے لیے چوکی۔ افضل نے ہاتھ تھام لیا، آنکھوں سے ملا اور پوچھا ”کیا مجھے پہچانتی ہے؟“ اس نے دیکھا تو چہرہ گلابی ہو گیا اور اپنا ہاتھ افضل کے ہاتھ میں دے دیا۔

افضل کی شخصیت اور شاعری پر اس عشق کا گہرا اثر پڑا۔ اُن کی فارسی شاعری میں جو دل ربائی اور وجود کو جلا دینے والی ہلکی ہلکی آج کا احساس ہوتا ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے۔ عشق کی یہی آگ، فراق کی تڑپا دینے والی یہی کیفیت، ہجر کا یہی اضطراب اور بے کلی افضل کی ”ہکٹ کہانی“ میں رچ اس کر اثر آفرینی کا جادو جگاتی ہے۔

افضل نے ”ہکٹ کہانی“ ”بارہ ماسہ“ کی روایت میں لکھی ہے۔ ”بارہ ماسہ“ خالص ہندوی چیز ہے۔ سنسکرت میں اس کی کوئی روایت نہیں ملتی۔ یہ خیال کہ ”بارہ ماسہ“ ”رت ورنن“ کی ایک رو بہ تنزل ہیئت ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ”رت ورنن“ میں چار رتوں کا بیان ہوتا ہے اور اس کے برخلاف ”بارہ ماسہ“ میں ہر سہنے کا۔ پنجابی، ہریانی، برج، اودھی اور اردو میں اس کی روایت ماتی ہے۔ ”گرو گرتھ صاحب“ میں بھی بارہ ماسے ملتے ہیں۔ ”بارہ ماسہ“ کی ایک قدیم طرزِ خواجہ مسعود سعد سلمان کے دیوانِ فارسی میں ماتی ہے جو مروجہ حال بارہ ماسہ کی اصل ماتی جا سکتی ہے اور جسے وہ ”غزلیاتِ شہورہ“ کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ بارہ فارسی سہنیوں کے نام پر بارہ غزلیں لکھی گئی ہیں جو مختلف وزن اور ردیف و قافیہ میں ہیں۔ ہر غزل میں سات سات شعر ہیں، مطلع میں التزاماً بارہ ماسے کی

طرح مہینے کا نام آتا ہے^۱۔ اب ایسے میں یا تو مسعود سعد سامان نے بارہ ماسہ^۲ کی روایت کو اپنا کر ”غزلیات شہورید“ کا نام دیا یا پھر وہ خود اس کے موجد ہیں۔ اس سے اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ بارہ ماسہ بہت قدیم عوامی صنف ہے۔ افضل نے اسی عوامی صنف میں اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کے جوہر دکھائے ہیں۔

”بکٹ کہانی“ میں افضل نے بارہ ماسہ کی روایت کے مطابق، ایک عورت کی زبان سے، جس کا ہوا پردیس میں ہے، ہجر و فراق کی گوناگون کیفیات کا نقشہ کھینچا ہے۔ ہجر کی ایک ایک گھڑی سو سو مہینے کے برابر ہے۔ بدلانے مہینے اور موسم اس کے درد و غم میں اضافہ کرتے ہیں۔ وہ چاند تاروں کو دیکھتی ہے، اٹلنے اٹھنے بادلوں پر نظر ڈالتی ہے۔ دبیولی اور بولی میں وہ دوسروں کو رنگ رلیاں کرتے دیکھتی ہے تو پرہ کی آگ اور بھڑک اٹھتی ہے۔ ایک ایک مہینہ وہ تصویر انتظار بن کر گن گن کر کاٹتی ہے اور جب بارہ مہینے گزر جاتے ہیں تو اس کا ہوا واپس آ جاتا ہے اور ہجر، وصال سے بدل جاتا ہے۔ یہ ہیئت بارہ ماسوں کی عام ہیئت ہے۔ افضل کی ”بکٹ کہانی“ بھی اسی انداز سے شروع ہوتی ہے۔ ہجر میں ٹڑپتی ایک عورت اپنی سکھوں سے مخاطب ہو کر اپنی داستانِ دل یوں بیان کرتی ہے :

سنو سکھو بکٹ میری کہانی ادنی ہوں عشق کے غم سوں روانی
نہ مجھ کو بھوک دن نا نیند رانا پرہ کے درد سوں سینہ ہرانا
ارے یہ عشق ہے یا کیا بلا ہے کہ جس کی آگ سے سب جگ جلا ہے
بکٹ مشکل لہٹ مشکل کہانی روانی کی سنو سکھو ، کہانی
یوں قصے کی ابتدا ہوتی ہے اور ہر مہینے میں موسم کی تبدیلی کے ساتھ فراق کے جذبات و احساسات کو دلپذیر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ پہلا مہینہ ساون

۱۔ مقالات حافظ محمود شبیرانی : جلد دوم ، ص ۳۸۹ - ۳۹۲ ۔

۲۔ انگریزی ادب میں بھی نظم کی ایک قسم ماتی ہے جسے ”شیپ ہرڈ کولڈر“ (Shepherd's Calender) کہا جاتا ہے۔ ایپینڈیکس نے ۱۵۷۹ ع میں ایک ایسی ہی نظم ورجل اور ٹوبوگرافس کی پیروی میں لکھی تھی جس میں سال کے ہر مہینے کے حساب سے بارہ مختصر نظمیں تھیں۔ ہر نظم کی بحر الک تھی۔ اس میں سوائے ملی اور آخری نظم کے، گڈرے آپس میں بات چیت کرتے دکھائے گئے ہیں۔ (ج۔ ج)

ہے۔ کالی گھٹائی چاروں اور چھائی ہیں اور یہاں پرہ کی فوج نے چڑھائی کی ہے :
ارے جب کوک کوئل نے سنائی تماشائی بدن میں آگ لگائی

اندھیری رات جگنو جگمگاتا اری جلتی کے اوپر پھوس لانا
ساون برسا تو چاروں طرف جل تھل ہو گیا۔ سارا عالم تو سرسبز ہو گیا لیکن
نہال وصل اسی طرح سوکھا رہا۔ یہ ساون کا مہینہ بھی اسی ٹوپ میں گزر گیا۔
”چلا ساون مگر ساجن نہ آئے“ اور جب بھادوں آیا تو اس کی حالت یہ ہو گئی کہ :
گھٹا غم کی امد چھائی۔ روں آئی اری دو نین نے برکھا لگائی

کتوار آتا ہے تو فراق کی آگ آور بے چین کر دیتی ہے اور اس کی سمجھ میں
نہیں آتا کہ کیا کرے :

کھو کیسے جیویں ہیو باج ناری جنہیں روت گئی ہے عمر ساری
لکھوں پتیاں ارے اے کاگ لے جا سلونے ، سانورے سندر پیا ہا
کھجہ کاڑ کر تجھ کو دکھاؤں ترے دو پنکھ پر پلہار جاؤں
ارے یہ کاگ باپی ٹک نہ مانے مرہم دل دردمندوں کا نہ جانے
لیکن اس باقی ہے :

کہ شاید جا کہے کوئی سجن کون سنے ہر آن کر ، دیکھے سجن کون
کاتک کا مہینہ آتا ہے تو بے قراری اور بڑھ جاتی ہے :

گئی برسات رت ، نکھرا فلک سب نمی دامن کہ ساجن گھر پھر میں کب
پیا بن ایلکی کیسے روو ری ستم ادھر ستم کیسے سہو ری
اگھن کا مہینہ آتا ہے تو بے چینی اور بڑھ جاتی ہے۔ ”انہوں بیٹھوں چڑھوں ہر
ہام بردم“۔ نصیحت دل کو چھلنی کر دیتی ہے اور وہ کہہ اٹھتی ہے :

نصیحت کر مجھے کاپے جلاؤ کرو کچھ فکر پیارے سوں ملاؤ
ہوس کا مہینہ آور ستم ڈھاتا ہے۔ وہ دوسروں کو اپنے اپنے ہیا کے ساتھ دیکھتی
ہے تو درد و غم و بے قراری اور بڑھ جاتی ہے۔ احساسِ تنہائی سانپ بھو بن کر
کاٹنے لگتا ہے :

کریں عشرت پیا سنگ ناریاں سب
میں ہی کانپوں اکیلی ہائے با رب
اجی ملاؤں سرا ٹک حال دیکھو
پیارے کے رملن کی فال دیکھو

لکھو تعویذ پی آوے ہمارا
وگر نہ جائے ہے جیوڑا بھارا
ارے سیالو ، تمہیں ٹونا پڑھو رے
پیا کے وصل کی دعوت پڑھو رے
ارے گھر آ آگن میری بھادے
اری مکھیو کہاں لگ دکھ کہوں رے
کہ بے جاں ہو رہی جا کر خبر لے
کہ ٹک ہو جا ، دوانی کو صبر دے
چلا ہوس اے سکھی آیا نہ کچھ ہاتھ
نہ سوئی سیج پر دلداز کے ساتھ

ماکہ آتا ہے تو آنسوؤں کے تار بندہ جاتے ہیں ۔ طرح طرح کے الدیشے دل
میں پیدا ہوتے ہیں ۔ ایک دن سو سو برس ہو جاتا ہے اور محبوب کی یاد لشر
بن جاتی ہے :

نہ بھولے مجھ کو اک ساعت تری یاد نہیں تو نے کیا بھکوں گھے شاد
دعا بازی مسافر صوں نہ کیجئے اپنا دکھڑا غریبوں کو نہ دیجئے
گیا سب جوہنا ہیات ہیات نہ پوچھی یک ذرا تک آئے کے بات
جہاں ساجن بسے اُس دیس جاؤں ارے یہ آگ تن من کی بھھاؤں
اگر غم ہے مکھیں میری آگن کا کرو کچھ فکر ہمارے کے ملن کا
پھاگن آتا ہے ۔ وہ پرہ کی حالت کا احوال بیان کرتی ہے ۔ چیت آتا ہے ، یسا کہ
آتا ہے ، جیٹھ آتا ہے اور پھر بارہواں سپنہ ساڑھ کا آ جاتا ہے ۔ اُس کی دعا
قبول ہو جاتی ہے اور وہ کیا دیکھتی ہے کہ اُس کی سپیلیاں سنگل کا رہی ہیں ۔
گھر ہار آگن میں روشنی ہی روشنی ہے کہ اتنے میں آنکھ کھل جاتی ہے :
پکایک آنکھ میری کھل گئی رے نہ دیکھا کچھ ارے حیران بھئی رے
اُس نے مکھیوں سے اپنا خواب سنایا اور پھر اُس کی تعبیر یہ نکلی کہ :

چند می نیم لٹکتا آوتا ہے بہ حسنش ماہ را شرماتا ہے
کیا ہے اُن لباس زعفرانی بھئی ہوں دیکھ کر اُس کو دوانی
اری میں دوڑ کر پاؤں پڑی جائے ہیا نے کر پکڑ ، اپنی گلے لائے
طویل ہجر کے بعد وصال میسر آتا ہے ۔ عشق پر نازاں اپنی سکھیوں سے ہوں

خطاب ہوتی ہے :

اری اے بوالہوس : یو عشق بازی نہ جانو چوڑ و شطرنج بازی
اری آساں نہ جانو عشق کرنا تمن اس آگ میں ہرگز نہ پڑنا
ہاری بات کو ہانسی نہ جالو محبت خانہ ماسی نہ جانو
ارے یہ عشق کا پھندا بکٹ ہے ٹپٹ مشکل ٹپٹ مشکل ٹپٹ ہے
'بکٹ کہانی' ایک طویل نظم ہے جس میں وہ تسلسل موجود ہے جو طویل
نظم کو اثر آفرین بنا دیتا ہے ۔ عام بول چال کی زبان میں ہجر و وصال کی داستان
اس طور پر سنائی گئی ہے کہ ایک رنگا رنگ تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے ۔
پوری نظم میں بیان کی ایسی روانی ہے جیسے جنگل میں بہتے چشموں میں ہوتی
ہے ۔ لہجہ ، آہنگ اور ترنم میں ایک ایسا میٹھا پن ہے جو سچے عشق کی لذت
سے پیدا ہوتا ہے ۔ ونا کی گرمی ، احساس کو جگانے والا انداز ، دل کو مٹھی
میں لے لینے والی کیفیت اور عشق و وفا کے مشرقی تصورات کا گہرا شعور اس طویل
نظم کو اس دور کی اردو شاعری کا ایک شاہکار بنا دیتا ہے ۔ ہجر و فراق ایک
کیفیت ہے لیکن اس کیفیت کے ہزار رنگ ہیں ۔ موسم بدلنے ہیں تو کیفیت کا
رنگ بھی بدل جاتا ہے ۔ افضل نے ان مختلف رنگوں کو ایک ایسی ہم آہنگی کے
ساتھ اُجاگر کیا ہے کہ شعریت بھی باقی رہتی ہے اور ہجر کی داستان میں تنوع
بھی پیدا ہو جاتا ہے ۔

وہ زبان جو 'بکٹ کہانی' میں استعمال ہوئی ہے ، دکنی اردو کے مقابلے میں
زیادہ تازہ ، زیادہ صاف اور سنجھی ہوئی ہے ۔ اس کا مقابلہ غواصی کی مثنوی
"سیف الملوک بدیع العجاں" (۱۰۳۵/۹۶۲۵ ع) یا مقیمی کی "چندر بدن و مہیار"
سے کیجیے تو شمالی و دکنی زبان کے فرق کا اندازہ ہو جاتا ہے ۔ شمال کی زبان ،
جو ہمیں "بکٹ کہانی" میں نظر آتی ہے ، یہاں کی مختلف بولیوں اور فارسی کے اثر
سے اپ بھرنشی اثرات کے دائرے سے نکل کر جدید ترقی یافتہ شکل اختیار کر
چکی ہے ۔ زبان و بیان کی یہی وہ شکل ہے جو ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے ۔
"بکٹ کہانی" میں فارسی افعال و ضائر کو بے تکلفی سے استعمال کیا گیا ہے ۔ نظم
میں جگہ جگہ فارسی اشعار بے تکلفی سے آئے چلے جاتے ہیں ۔ کہیں ایک مصرع
اردو میں ہے اور ایک فارسی میں ، کہیں آدھا مصرع فارسی میں ہے اور آدھا اردو
میں ۔ یہ وہی شکل ہے جو اسیر خسرو کے ہاں نظر آتی ہے لیکن بکٹ کہانی میں
اردو نے غائب رنگ اختیار کر لیا ہے ۔

’ہکٹ کہانی‘ میں کل ۳۲۵ اشعار ہیں۔ ان میں فارسی اشعار کی تعداد ۱۱۰ ہے۔ ایسے اشعار جن میں ایک مصرع فارسی کا ہے اور ایک اردو کا، ایسے ہیں۔ ایسے اشعار جن کے ایک مصرع میں آدھی فارسی اور آدھی اردو ہے، ایسے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جہاں فارسی اشعار آتے ہیں وہاں روانی اور بہاؤ کا زیادہ احساس ہوتا ہے، حالانکہ اردو و فارسی اشعار کی بحر ایک ہے۔ فارسی اشعار بھی نظم کا جزو بن کر آتے ہیں اور اثر و نثر کو گہرا کر دیتے ہیں۔ ان کے مقابلے میں اردو اشعار میں اتنی روانی، برجستگی اور بے ساختگی کا احساس نہیں ہوتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ فارسی روایت، اردو کے مقابلے میں، زیادہ جاندار اور پرانی ہے۔ صدیوں کے مسلسل استعمال نے اس میں ایک ایسی رچاوت پیدا کر دی ہے جس کی طرف اردو اب بڑھ رہی ہے۔

چونکہ ’ہکٹ کہانی‘ سے اس دور کی زبان و بیان کی ایک پوری تصویر سامنے آتی ہے اس لیے ضروری ہے کہ اس کا لسانی مطالعہ بھی کر لیا جائے :

(۱) ہکٹ کہانی میں اکثر لام کو رائے سہلہ سے بدل دیا گیا ہے جیسے جرنہ (جننا)، جارا (جالا بمعنی جلایا)، کاری (کالی)، ہادر (بادل)، دواری (دیوالی)، ہوری (ہولی)، جری (جلی)، پور (پھول)، مارا (مالا)، سانورا (سانولا)، ڈارنا (ڈالنا)۔

(۲) عربی فارسی الفاظ میں ’ز‘ اور ’ذ‘ کو ’ج‘ سے اور ’غ‘ کو ’گ‘ سے بدل دیا گیا ہے۔ جیسے لرجا (لرزا)، داگ (داغ)۔

(۳) ضائر میں ہمیں، تیں، تو، تہہ، تہاری، تم، تمہن، تمہری، تمہے، میں، مجھ، ہم اور ہمیں وغیرہ ملتے ہیں۔

(۴) حروف جار و استفہام میں سی (سے)، مین (میں)، کہوں (کہیں)، نی (نے)، لک (تک)، ہا (ہاں)، نال (ساتھ)، کاہے (کس لیے)، بوئی (وہی) ملتے ہیں۔

(۵) افعال کی صورت یہ ہے : ہن چلت ہیں (ہم چلتے ہیں)، لویاں چلت ہیں (لوہیں چلتی ہیں)، آوتا ہے (آتا ہے)، شرماتا ہے (شرماتا)

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم، ص ۱۰۱-۱۰۴۔

۲۔ قدیم اردو : جلد اول، مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خان، ص ۳۹۹-۴۰۰۔

۳۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم، ص ۱۰۱-۱۰۴۔

ہے)، گوتی ہے (گاتی ہے)، آوق ہیں (آتی ہیں)، میں کروں تھی (میں کرتی تھی)، لا کا (لگا)، بجا مارو نگارا (نقارہ بجا دو)، گاجے (گرجے)، لوکا کر (چھپا کر)، میں ڈرق پڑوں تھی (میں بڑی ڈرق تھی)، لا او (لاؤ)، جلا او (جلاؤ)، چھاؤ (چھوڑو)، آو (آؤ)۔

(۶) اس کی صورت یہ ہے : کاکت (کاغذ)، دھوئیں (دھوئی)، یکہہ (لیاس)، پورن (پھنوار)، باٹ (راستہ)، یاکل (یکل)، مرہ (راز)، ہمن (برہمن)، ناد (ناسری)، دلداوری (دلداوی)، سوہیلا (سہل)، سونہ (سوگند)، تنقل (تنقل)، عمہد (عہد)، صبر (صبر)، کشرم (کشرم)۔

(۷) جمع کا طریقہ یہ ہے : کہیں ”ان“ لگا کر فارسی طریقے سے جمع بنائی گئی ہے لیکن عام طور پر ”وں“ لگا کر ہی بنائی گئی ہے۔ برج بھاشا کے طریقے سے ”ن“ لگا کر بھی جمع بنائی گئی ہے جیسے ہگ کی جمع ہگن۔

(۸) حروف کی بعض قدیم شکلیں بھی ملتی ہیں جیسے سون، سین، سیٹی، کون، اجھوں، کیت (کہاں)، مون (میں)، کٹولو (کب تک)، کان لگ (کب تک) وغیرہ۔

’ہکٹ کہانی‘ کے زبان و بیان میں قابل توجہ بات یہ ہے کہ جہاں مختلف بولیوں کے اثرات نے مل جل کر اب اپنی ایک شکل بنا لی ہے۔ یہ شکل دکھتی اردو کے معیاری ادبی روپ سے زیادہ خوبصورت اور پُرکشش ہے۔ فارسی، عربی اور ترکی زبانوں کے اثرات بھی ایک جان ہو کر زبان کے مزاج کا حصہ بن گئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آئندہ دور میں جب اورنگ زیب عالمگیر (م - ۱۶۵۷ء) کی فتوحات دکن کے ساتھ شمال اور جنوب مل کر ایک ہو جائے ہیں تو دکن کی ادبی روایت زبان کے اسی معیار کو قبول کر کے پہلی بار دلی کی شاعری میں اپنے نقطہ عروج کو پہنچ جاتی ہے۔

شاہجہان (۱۰۳۷-۱۰۶۸/۱۶۲۷-۱۶۵۷ء) کے زمانے میں اس زبان کے رواج کی جڑیں معاشرے میں اتنی پیوست ہو جاتی ہیں کہ شاہی ملازمتوں کے لیے

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم، ص ۱۰۱-۱۰۴۔

۲۔ قدیم اردو : مرتبہ مسعود حسین خان، جلد اول، ص ۳۹۹-۴۰۰۔

اس زبان سے واقف ہونا ضروری قرار دیا جاتا ہے۔ یہ حکم شاہی اس بات کی دلیل ہے کہ اردو زبان سے واقف ہونے بغیر، صرف فارس کے سہارے، حکومت کا انتظام ممکن نہیں تھا۔ شاہجہان اس زبان سے نہ صرف واقف تھا بلکہ اس میں گفتگو بھی کر سکتا تھا۔ 'شاہجہان نامہ' میں ایک جگہ لکھا ہے کہ: "بیشتر فارسی در کمال فصاحت و بلاغت تکلم میفرماید و بعضے ہندوستانی زبانان کہ فارسی ندانند، بہ ہندوستانی"۔ "رقعات عالمگیری" سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہجہان حسیب ضرورت اس زبان میں خط و کتابت بھی کرتا تھا۔ شمس اللہ قادری نے لکھا ہے کہ "جس زمانے میں شجاع اور اورنگ زیب برسرِ پیکار تھے تو شاہجہان نے ایک 'شقہ شجاع' کو لکھا۔ یہ 'شقہ' کسی طرح اورنگ زیب کو مل گیا اور اس کی بنیاد پر اورنگ زیب نے بادشاہ کی خدمت میں ایک عریضہ ارسال کیا جس میں لکھا تھا کہ "آں فرمان عالی کہ در زبان ہندی از دستخط خاص رقمی فرمودہ شاہد ابن معالی است"۔

شاہجہان نے منچسوں کو حکم دیا کہ وہ نئی زیچ "زیچ شاہجہانی" تیار کریں۔ جب زیچ تیار ہوئی تو بادشاہ نے حکم دیا کہ یونانی و ہندوستانی منچس مل کر ہندوستانی زبان میں اس کا ترجمہ کریں۔ عبدالحمید کے الفاظ یہ ہیں: "بحکم اقدس انجم شناسان ہندوستان باستصواب اختر شہاران یونان بہ ہندوستانی زبان ترجمہ نمودند"۔ شاہجہان کے دور کا ایک اور اہم واقعہ یہ ہے کہ وہ اپنا دارالحکومت آگرہ سے دہلی لے آئے۔ آگرہ برج بھاشا کا علاقہ تھا اور متھرا و گوالیار اس کے اہم مراکز تھے۔ سکندر لودھی کے زمانے سے شاہجہان کے دور حکومت تک آگرہ حکومت کا مرکز تھا اور برج بھاشا کے اثرات، جو اس دور میں بھی ادب اور سنگیت کی زبان تھی، شمال کی زبان پر گہرے تھے۔ دارالحکومت کے دہلی آنے کے بعد گھڑی بولی کے بھاگ پھر گئے اور اس نے رفتہ رفتہ برج بھاشا کے اثر و نفوذ کو بہت کم مدت میں نکال باہر کیا۔ شاہجہان کے دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ "ہندوستانی" زبان نے اس دور میں خاص اہمیت و حیثیت حاصل کر لی ہے اور اس کا رواج، عمل دخل اور اثر و نفوذ اتنا بڑھ گیا ہے کہ یہ تیزی سے فارسی کی جگہ لے رہی ہے۔ اس کا احساس

۱۔ شاہجہان نامہ: جلد اول، ص ۱۳۲۔

۲۔ اردو سے قدیم: ص ۱۱۲، مطبوعہ نولکشور، ۱۹۳۰ ع۔

۳۔ شاہجہان نامہ: جلد اول، ص ۲۷۸۔

بادشاہ، حکام، عال، امرا اور طبقہ خواص کو بھی ہے۔ شاہجہان کے دور میں اردو زبان کی ایک معیاری شکل بن گئی تھی اور اہل علم، فارسی کے اقتدار کے باوجود، اس میں بھی اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھا رہے تھے۔ سب خان (۱۰۹۵/۵۱-۱۰۹۸ ع)، قرینت خاں بخشی کا بیٹا، اپنے زمانے کا خوش گو فارسی شاعر تھا۔ 'صبح گلشن' میں لکھا ہے کہ "در موسیقی و مقامات ہندی مہارت تامہ داشت، رسالہ راگ درین و رقص ہندی بکمال تحقیق نگاشت"۔ شاہجہان کے دور میں ہمیں کوئی "بکٹ کہانی" جیسا ادب پارہ نہیں ملتا۔ البتہ دو ایک غزلیں ایسی ضرور مل جاتی ہیں جن کے مطالعے سے اس دور کی زبان کے رنگ روپ اور نوعیت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ منشی ولی رام ولی کی غزل^۱، جو عربی، فارسی اور ہندی میں شعر کہتے تھے، اس دور کی زبان پر کسی حد تک روشنی ضرور ڈالتی ہے:

چہ دل داری دریں دنیا کہ دنیا سے چلانا ہے
چہ دل بندی دریں عالم کہ سر پر چھوڑ جانا ہے
جو ہنگام اجل آید بکارت ککھ نہ لکھ آید
بچھائی کاہ کی تیری وہی تیرا بیچانا ہے
قبا و چیرہ رنگیں ہمہ از آن تو بکشایند
دہنگے کفن کی چادر جو تیرا خاص بنانا ہے
ہزاراں کھانا گر داری 'ہر از حلاوا' پلا رنگیں
دیویں دوشت اردادا جو تیرا خاص کھانا ہے
یہ مادر پدر فرزندان برادرہا کہ می نازی
وہی تجھ کو جلائیں گے جنان پر بیت ٹھانا ہے
تو مہمان آمدی این جا شدی خود خانہ خاوند
تو اپنے آپ کو بھولا کسی کو نا بچھانا ہے
شراب سرخ می نوشی، اجل کر دی فراموشی
مرن کو دور مت سمجھو عجب یہ لک بھانا ہے

۱۔ تذکرہ صبح گلشن: ص ۲۱۵، مطبع شاہجہانی بھوپال۔

۲۔ پنجاب میں اردو: ص ۳۰۶-۳۰۷۔

طیب دیدار میدارم کہ روزِ اول شفاعتِ
بساو مت ولی را ما کہ آخر رام رانا ہے

شاہجہان کے عہد میں ہندت چندریہان برہمن (۵۹۸۲—۱۵۷۸/۵۱.۷۲ع) کا ذکر ملتا ہے۔ برہمن شاہجہان کے دورِ حکومت میں پہلے دارا شکوہ کے میرِ منشی رہے اور سعد اللہ خاں (م ۱۶۵۵/۵۱.۶۶ع) کی وفات کے بعد وزارت کے عہدے پر فائز ہوئے اور ”رائے راباں“ کے خطاب سے نوازے گئے۔ برہمن بہ سلسلہ ملازمت ایک عرصے تک لاہور میں بھی مقیم رہے۔ اُن کی غزل کی زبان اور لہجے کے سبھاؤ میں نہ صرف فارسی غزل کی رچاوٹ ملتی ہے بلکہ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ زبان میں اتنی قوتِ اظہار پیدا ہو گئی ہے کہ احساسات و جذبات کو تیکھے پن کے ساتھ بیان کیا جا سکے۔ اب قوتِ اظہار نے اپنے ارتقا کی کئی منزلیں طے کر لی ہیں۔ واضح رہے کہ برہمن کی یہ غزلِ ولی دکنی کی شاعری سے بہت پہلے کی ہے :

خدا نے کس شہر اندر ہمن کو لائے ڈالا ہے
نہ دلبر ہے نہ ساق ہے نہ شیشہ ہے نہ پیالا ہے
پیا کے ناؤں کی سمرن کیا چاہوں کروں کس سین
نہ تسمی ہے نہ سمرن ہے نہ کٹھنی ہے نہ مالا ہے
خوبیاں کے باغ میں رونق ہوئے تو کس طرح یاراں
نہ دونا ہے نہ سروا ہے نہ سوسن ہے نہ لالا ہے
پیا کے ناؤں عاشق کون قتل . . . یا عجب دیکھی
نہ برجھی ہے نہ کرچھی ہے نہ خنجر ہے نہ بھالا ہے
برہمن واسطے اشنان کے بھرتا ہے بگیا سین
نہ گنگا ہے نہ جنتا ہے نہ ندی ہے نہ لالا ہے

ان صفحات میں ہم نے باہر سے شاہجہان کے دور تک اردو زبان کے رواج، ارتقا، وسعت اور ادبی نمونوں کا جائزہ لیا ہے۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ ناقدری کے باوجود یہ زبان اب فارسی کی جگہ اپنے کی تیاری کر رہی ہے۔ شاہِ ورعیت کے درمیان یہی زبان وسیلہٴ اظہار ہے۔ ہندوستانی لشکر، جو اردو کہلاتے تھے اور جن میں ہر علاقے کے لوگ موجود تھے، ایک دوسرے سے اسی زبان میں گفتگو کر رہے ہیں۔ مختلف زبانوں کے مزاج، الفاظ اور لہجوں کو سلیقے کے ساتھ جذب و ہم آہنگ کر کے ایک وحدت بنا دینے کی صلاحیت کی وجہ سے

بیاضِ قدیم : انجمن ترقیِ اردو پاکستان، کراچی۔

بعد میں یہ زبان خود ”اردو“ کہلائی جائے لگتی ہے۔ یہ سب زبانوں کی زبان ہے۔ یہ سب میں ہے اور سب اس میں ہیں۔

اس زبان کے نمونوں کا مقابلہ اگر دکنی اردو کے ادب ہاروں سے کیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ شال کی زبان زیادہ صاف اور نکھری ستھری ہے۔ یہاں کا لہجہ، لفظوں کا انتخاب اور اظہارِ بیان زیادہ سڈول اور شستہ ہے۔ ان نمونوں کو دیکھ کر یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اظہار کی سطح پر ابھی فصیح و غیر فصیح کا فرق واضح نہیں ہوا ہے۔ ان ادبی نمونوں کی حیثیت ان بکھرے ہوئے رنگا رنگ موتیوں کی سی ہے جو انہی انہی جگہ پیش ہوا ہیں لیکن کسی ایسے بندہٴ مولا صفات کے انتظار میں ہیں جو ان موتیوں کو پرو کر خوبصورت ہار بنا سکے۔ سیاسی، سماجی اور تہذیبی حالات بھی تیزی سے بدل رہے ہیں۔



دور اورنگ زیب

(۱۶۵۷ء - ۱۷۰۷ء)

کبیر کے احسان کو اردو ادب کی تاریخ کبھی فراموش نہیں کر سکتی۔ کبیر نے ایک ایسے زمانے میں، جب یہ گری پڑی زبان نئی تہذیبی قوتوں کے سہارے اٹھنے کے لیے ہاتھ پیر مار رہی تھی، اس کی وسعت و اہمیت کو محسوس کر کے اپنی صلاحیتوں کے اظہار کا ذریعہ بنایا اور بہ آواز بلند اعلان کیا:

سنسکرت ہے کوپ چل بھاشا جتنا نیر

یہ عوام کے نئے شعور کی آواز تھی اور مستقبل کا سورج اسی طرف سے طلوع ہو رہا تھا۔ تاریخ شاید ہے کہ تاریخ کا کوئی عمل، کوئی واقعہ یا کوئی حادثہ بلا سبب اچانک وجود میں نہیں آ جاتا۔ اردو زبان بھی اپنی جدید شکل میں اچانک وجود میں نہیں آ گئی۔ صدیوں کے معاشرتی، تہذیبی، سیاسی، معاشی اور لسانی حالات و عوامل نے اس زبان کو سہارا دیا اور ضرورت نے مسلمانوں کے طویل اقتدار کے ساتھ اسے ہندوستان کے ایک گوشے سے دوسرے گوشے تک پہنچا دیا۔ اگر مغلوں کے زوال کے ساتھ اردو زبان فارسی کی جگہ لینے لگی اور اس میں باقاعدہ ادب تخلیق ہونے لگا تو اس کے معنی یہ تھے کہ وہ مروجہ تہذیبی اور سماجی سانچا، جو فارسی زبان کے لیے ایک دیوارِ مذاقت بنا ہوا تھا، اب کمزور پڑ کر جواب دے رہا ہے۔ جب تک مغلوں کا نظام فکر و عمل مضبوط اور ترقی پذیر رہا اور اس میں معاشرے کی مختلف قوتوں اور عناصر کو یکجا کر کے ہم آہنگی و توازن پیدا کرنے کی صلاحیت باقی رہی، فارسی زبان اس کی پیٹھ پر چڑھی اور آنکھوں میں یٹھی دل و دماغ پر حکمرانی کرتی رہی۔ اکبر کا بنایا ہوا تہذیبی اور سماجی ڈھانچا شاہجہان کے دور میں اپنے عروج کی انتہائی بلندیوں تک پہنچ کر تاج محل، لال قلعہ، شاہی مسجد اور نظیری، صائب و کلیم کی شاعری میں ظاہر ہو کر،

تھک کر اتنا چور ہو جاتا ہے کہ اس میں زندگی کی نئی روح بھونکنے کے لیے نظام خیال کے مزید ایندھن کی ضرورت پڑتی ہے۔ لیکن سنی سماجی قوتیں اسے اتنی بری طرح دبا نے رکھتی ہیں کہ کوندے کی طرح لپکتا خیال، متضاد عناصر میں ہم آہنگی پیدا کرنے والی قوت، زندگی میں حرارت پیدا کرنے والا عمل ایک رسم، ایک رواج بن کر سوکھنے اور مرجھانے لگتا ہے۔ مغل تہذیب کا اثر اتنا گہرا اور دور رس تھا کہ اس نے سارے ہندوستانی سماج کا بنیادی ڈھانچا بدل دیا تھا۔ چلی بار بر عظیم کی تاریخ ملک گیر سطح پر سیاسی اتحاد اور ایک تہذیبی وحدت کے تصور سے آشنا ہوئی تھی۔ تہذیب کا یہ نظام اتنا وسیع اور عالمگیر تھا کہ مسلمانوں کے علاوہ چھاڑی ریاستوں، راجستھان کے صحراؤں، وسطی ہند کے میدانوں اور شمال و جنوب کے ہندو راجاؤں نے بھی اپنی زندگی کا طرز فکر و عمل اسی کے مطابق بنا لیا تھا۔ تہذیب کا یہ سانچا معاشرے کے مزاج میں رس بن کر اتنی اہمیت اختیار کر گیا تھا کہ فرد اسے بدلنے کا تصور بھی اپنے ذہن میں نہیں لا سکتا تھا۔ ہر تہذیب اپنے نظام خیال کے ساتھ یوں ہی پیدا ہوتی ہے، ہلتی بڑھتی ہے، جوان ہوتی ہے، بوڑھی ہوتی ہے اور پھر بیمار ہو کر ایڑیاں رگڑ رگڑ کر مر جاتی ہے۔ شاہجہان کے دور میں یہ تہذیب بوڑھی ہونے لگتی ہے لیکن روایت کی ظاہر ٹیپ ٹاپ، معاشرے کو اس آ کر نہ جانے والے بڑھاپے کا احساس نہیں ہونے دیتی۔ وہ تو خود تہذیب کے ساتھ بوڑھا ہو چکا ہوتا ہے۔ اس کے جذبہ و فکر میں عمل کی آگ خود ٹھنڈی پڑ چکی ہوتی ہے۔ معاشرے میں پیدا ہونے والا عدم توازن، بے یقینی، متضاد عناصر کی آویزش، چیزوں کے مربوط رشتوں کا بکھراؤ، انانفسی، بے اطمینانی اور انتشار، جو نظام خیال کے بوڑھا ہونے کی واضح علامتیں ہیں، اسے محسوس تو ہوتی ہیں لیکن معاشرہ اسی رنگ میں رنگ کر ان کی طرف سے آنکھیں بند کر کے خود کو طرح طرح سے فریب دینے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ وہ زبان سے کچھ کہتا ہے لیکن اپنے عمل سے اسی شاخ کو کاٹنے میں لگا رہتا ہے جس پر اس کا آشیانہ ہے۔

اورنگ زیب عالمگیر (۱۶۵۸ء - ۱۷۰۷ء) تاج محل والے بوڑھے اور بیمار بادشاہ کو قید کر کے جب سلطنت کی باگ ڈور اپنے ہاتھ میں لیتا ہے تو تہذیب کی بھٹی آگ کا بھی منظر اسے چاروں طرف سے گھیر لیتا ہے۔ اب صورت حال یہ ہے کہ معاشرے کا صحت مند توازن تیزی سے پکڑ کر اندر ہی اندر شر کی قوتوں کو ابھار رہا ہے۔ نظام خیال کی ہم آہنگی کے نیچے دی ہوئی کمزوریاں، زندگی کی ہر سطح پر سر اٹھا رہی ہیں۔ نظام خیال کے تناور درخت پر اکاس ہیل تیزی

ہے پھیل کر اپنا جال پھین رہی ہے۔ متضاد عناصر کو جوڑنے والا مسالا کمزور پڑ کر ان عناصر کو الگ الگ کر رہا ہے۔ تہذیبی ماحول کا یہ باطنی عمل تھا جب اورنگ زیب عالمگیر بادشاہ غازی برہنہ کے نقشے پر ابھرتا ہے اور ۱۶۵۷ء تک سارا برہنہ کاہل سے چائیکام تک، کشمیر سے کاویری تک، اس کی تلرو میں شامل ہو جاتا ہے۔ پچاس سال تک اورنگ زیب عالمگیر نے ایک ایسی عظیم سلطنت پر حکمرانی کی جو رقبے، آبادی اور دولت کے اعتبار سے اس وقت کی دنیا میں سب سے بڑی مملکت تھی اور برہنہ کی تاریخ میں نہ اس سے پہلے اور نہ اس کے بعد اتنی عظیم سلطنت کبھی وجود میں آئی تھی۔ عالمگیر نے اپنی بہادری، تنظیمی صلاحیت، دانش اور حوصلے سے اپنے سارے دشمنوں کو شکست دے کر زیر تو کر لیا لیکن نظام خیال کی بھتی آگ نے ان فتوحات میں استغلال پیدا نہیں ہونے دیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہر چیز قوت کے زور سے اپنی جگہ بٹھائی جا رہی ہے لیکن اندر سے وہ ہر لمحے اٹھنے کو تیار بیٹھی ہے۔ اوپر سے سطح آب ہر سکون ہے لیکن اندر ہی اندر ایک ہولناک طوفان کھڑکیں لے رہا ہے۔ ہر دور کا اظہار اس کے ادب و فن میں ہوتا ہے۔ اگر نظام خیال صحت مند ہے تو تخلیقی فنکاروں کے ہاں زندگی کی ہر سطح پر کہنے کے لیے کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا ہے۔ چونکہ اب نظام خیال صحت مند نہیں ہے اسی لیے اس دور کے ادب و فن میں نہ ہمیں صحیح معنی میں عظمت نظر آتی ہے (ظاہر ہے کہ تکرار عظمت نہیں ہے) اور نہ وہ کشش جو دل و دماغ کو اپنی گرفت میں لے سکے۔ خطاطی، مصوری، موسیقی، فن تعمیر، ادب، تاریخ، سائنس، تعلیم اور دوسرے علوم و فنون ٹھہر کر صرف روایت کی لکیر کو پیٹ رہے ہیں۔ نہ ان میں نئے قہریوں کا پتا چلتا ہے اور نہ فکر کی نئی اور تازہ مہمات کا۔ ایسے میں جب اورنگ زیب نے اس بوڑھے نظام خیال میں ایندھن فراہم کرنے کی کوشش کی تو وہ تہذیبی سانحہ، جس میں برہنہ میں بسنے والی ساری قوسوں کے لیے گنجائش موجود تھی، ان تبدیلیوں کے زور سے ٹوٹنے لگا۔ دیکھتے ہی دیکھتے چہتیں ٹپکنے لگیں، دیواریں بوسیدہ ہو کر گرنے لگیں اور ساری عمارت کا رنگ روپ اڑنے لگا۔ اور جب بادشاہ دہلی سے دکن چلا گیا تو شر کی قوتیں عفریت بن کر معاشرے کو اچکنے اور نکلنے لگیں۔ بادشاہ کی توجہ جب اس طرف مبذول کرانی گئی جو گرتی دیواروں کو اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا تھا، تو اس نے جی جواب دیا:

راجا چھوڑے لکری جو بھاوے سو ہووے

جب تہذیب کا سرچشمہ خشک ہونا شروع ہوا تو فارسی زبان کا دریا بھی اسی کے ساتھ خشک ہونے لگا اور فارسی زبان کی اہمیت و افادیت بھی اسی کے ساتھ کم ہونے لگی۔ اور وہ زبان، جو فارسی کے اقتدار کے سامنے نظروں سے گری ہوئی تھی، نئے رنگ روپ کے ساتھ ابھرنے لگی۔ اورنگ زیب عالمگیر کے طویل دور حکومت میں یوں معلوم ہوتا ہے کہ اردو زبان فارسی کی جگہ لینے کی تیاری کر رہی ہے۔

اس دور میں اردو زبان مدرسوں اور مکتبوں میں عام طور پر ذریعہ تعلیم بن جاتی ہے۔ اورنگ زیب کے ابتدائی عہد حکومت اور آخری دور میں زبان کے رواج و استعمال میں غیر معمولی فرق نظر آتا ہے۔ دکن میں اردو زبان و ادب کی روایت پر سے صدیاں گزر چکی ہیں۔ وہاں شاہان وقت نہ صرف اس کی سرپرستی کر رہے ہیں بلکہ خود اس میں دادر سخن بھی دے رہے ہیں۔ اورنگ زیب کی فتوحات کے ساتھ جب شمال اور جنوب گھر آنگن بن جاتے ہیں تو دکن کے اثرات بھی تیزی سے شمال کے اہل علم و ادب کو متاثر کرتے ہیں اور یہ زبان پان بھی شاعری اور تصنیف و تالیف کی زبان بننے لگتی ہے۔ اورنگ زیب کے زمانے میں ایسی کتابیں کثرت سے نقل کی جاتی ہیں جو اردو میں لکھی ہوئی تھیں۔ اس زمانے میں طلبہ فارسی زبان اسی طرح پڑھتے نظر آتے ہیں جس طرح آج طلبہ انگریزی زبان پڑھتے ہیں۔ تعلیمی و تدریسی سطح پر سب سے اہم اور نمائندہ نام میر عبدالواسع ہانسوی کا ہے۔

میر عبدالواسع ہانسوی عہد عالمگیر کے بزرگ ہیں اور اردو زبان کی تاریخ میں ”غرائب اللغات“ کے مصنف کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ معلمی ان کا پیشہ تھا، لہذا طلبہ کے فائدے کے لیے انہوں نے بہت سی کتابیں لکھیں جن میں ”رسالہ عبدالواسع“، ”شرح بوستان“، ”شرح زلیخا“ اور ”صمد باری“ معروف بہ ”جان پہچان“ ان کی معروف تصانیف ہیں۔ ”غرائب اللغات“ بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے جس میں ایسے اردو الفاظ کے معنی لکھے گئے ہیں جو فارسی لغات میں نہیں ملتے۔ یہ اردو زبان کی پہلی لغت ہے۔ تقریباً نصف صدی بعد جب سراج الدین علی خان آرزو (۱۶۸۷ء-۱۷۵۵ء) نے ”غرائب اللغات“ کو بنیاد بنا کر اپنی لغت ”لوادر الالفاظ“ کے نام سے تالیف کی تو ”غرائب اللغات“ کی تصنیف کا مقصد واضح کرتے ہوئے لکھا کہ ”لغات ہندی کہ فارسی یا عربی

یا ترکی 'آن زبانِ زہرِ اہلِ دیار کمتر بود ، در آن ہامعانی' آن مرقوم فرمودہ ۱۔ "عبدالواسع کی یہ لغت چونکہ تدریسی ضرورت کے پیش نظر لکھی گئی تھی ، جس کا مقصد ابتدائی درجوں کے طلبہ کے ذہن میں معنی کی ایک ہلکی سی تصویر ابھارنا تھا ، اس لیے لفظوں کے مختلف معانی کے بارہک فرق کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ؛ مثلاً پہیلی کے معنی معصہ ، چستان اور لغز کے دیے گئے ہیں ۔ اسی طرح اندرسا اور جلیبی کو ایک ہی چیز بتایا گیا ہے ۔ ٹکمد ، گھنڈی ، بے کار اور بے کار میں کوئی فرق نہیں کیا ۔ مؤلف نے طلبہ کے ذہنی معیار کے پیش نظر اتنا بتا دینا کافی سمجھا کہ ٹھیک چور کو کہتے ہیں یا تیل کے ۔ معنی تلوں کے تیل کے ہوتے ہیں ۲۔ اس لغت میں اردو کے الفاظ اسی املا میں لکھے گئے ہیں جس طرح عوام انہیں بولتے تھے ۔ مثلاً جچہ (زچہ) ، پچاوا (ہزاوہ) ریحل (رحل) ، چرکھی (چرخ) ۔ انبالہ سے لے کر لواح میرٹھ تک یہ الفاظ آج بھی اسی طرح بولے جاتے ہیں ۔

"غرائب اللغات" اردو لغت نویسی کی روایت کی پہلی کڑی ہے ۔ اگر ہم اس لغت کو جدید فنِ لغت نویسی کے لحاظ سے دیکھیں گے تو ہمیں یقیناً مایوسی ہوگی ۔ کسی فن کے بانی کام کو شروع کر کے اُس کی بنیاد ڈالتے ہیں اور پھر آنے والے اس کام کو آگے بڑھا کر مکمل کرتے ہیں ۔ یہی کام میر عبدالواسع ہانسوی نے کیا ۔ اردو لغت نویسی کے بانی کی حیثیت سے اُن کی اہمیت ہمیشہ قائم رہے گی ۔ اس لغت کے مطالعے سے اُس دور کی زبان اور لفظوں کے استعمال کی داستان سنی جا سکتی ہے ۔ کسی زبان میں لغت کی ضرورت اُسی وقت پیش آتی ہے جب وہ ارتقا کے منازل طے کر کے ادبی و علمی سطح پر استعمال کی جانے لگی ہو ۔

۱۔ نوادر الالفاظ : مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۳ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو کراچی ، ۱۹۵۱ع ۔

۲۔ ڈاکٹر عبداللہ نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ "جو شخص (میر عبدالواسع ہانسوی) گھن کو ایک "کیرم چوب خوار" قرار دے اس کی قوتِ مشاہدہ اور عام معلومات کے بارے میں کون کلمہ خیر کہہ سکتا ہے ۔" (اورینٹل کالج میگزین ، ص ۲۰ ، نومبر ۱۹۵۰ع) ۔ ہمارا خیال ہے گھن اسی کھڑے کو کہتے ہیں جو لکڑی میں یا غلے میں لکتا ہے اور جہاں عبدالواسع نے کوئی غلطی نہیں کی ۔ (ج ۔ ج)

"صمد باری" جو "جان پہچان" کے نام سے بھی معروف ہے ، اسی سلسلے کی دوسری کڑی ہے جس میں عربی ، فارسی اور اردو کے ہم معنی الفاظ ، اشعار میں بیان کیے گئے ہیں تاکہ طلبہ عربی و فارسی کے الفاظ اردو کی مدد سے یاد کر سکیں ۔ "صمد باری" ، جیسا کہ مولانا شبرانی کا خیال ہے ، "خالق باری" سے کہیں بہتر اور مفید ہے ۔ یہ تین زبانوں کا نصاب ہے جسے اردو شعر میں لکھ کر طلبہ کی نصابی ضرورت پوری کی گئی ہے ۔

عبدالواسع سے یہ کتاب تین زبانوں کی ہے نصاب ۔ اس کتاب کی نوعیت اور مزاج کو سمجھنے کے لیے ہم "فارسی بابِ مصادر" سے چند شعر نقل کرتے ہیں :

خواندن نوشتن ، فہمیدن جانو پڑھنا لکھنا سمجھنا مانو
آوردن بردن سوختن کہنے لانا لیجانا جلانا کہنے
بخشن سودن شالیدن جان پکانا گیہسنا کھرچنا جان
تافتن بافتن ساختن جانو بانٹنا بننا ستوارنا پہچانو

اس دور میں جہاں طلبہ کے فائدے کے لیے نصابی کتابیں لکھی جا رہی ہیں وہاں عوام و خواص کے فائدے کے لیے مذہبی تصانیف بھی اسی زبان میں لکھی جا رہی ہیں ۔ مولانا شیخ عبداللہ انصاری نے ۱۰۷۴/۱۶۶۳ع میں "فقہ ہندی" ۳ کے نام سے ایک رسالہ لکھا جس میں اسلامی فقہ اور مسئلہ مسائل کو شعر کا جامہ پہنا کر اس طرح سمجھایا گیا ہے کہ عام آدمی ۔ مرد عورت ۔ بھی اس سے استفادہ کر سکے ۔ انداز اور لہجہ ایسا اختیار کیا گیا ہے کہ اُسے محفل میں قارئین سے بھی پڑھا جا سکتا ہے ۔ ہر مسئلے کے لیے الگ الگ فصل قائم کی گئی ہے جیسے "فصل در بیانِ ارکانِ ایمان" ، "فصل در بیانِ شرائطِ ایمان" ، "توحیدِ حق تعالیٰ" ، "در بیانِ ملائکہ" ، "قیامت و علامات" ، "افاضلِ ایمان" ، "واجباتِ ایمان" ، "واجباتِ اسلام" ، "در بیانِ گناہِ کبیرہ" ، "آبِ مقدس و آبِ مطلق" ، "کشیدنِ آبِ چاہ" ، "وضو" ، "غسل" ، "حیض و نفاس" ، "مسحِ سوزہ" ، وغیرہ ۔ عبداللہ انصاری "فقہ ہندی" میں علمِ شریعت اور

۱۔ جان پہچان : مخطوطہ غزولہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ فقہ ہندی : مخطوطہ انجمن ، کراچی ۔

مسئلہ مسائل کی اہمیت یوں واضح کرتے ہیں :

مطلب مسئلہ بوجھنا فرض عین کے جان
عربی ، ترکی ، فارسی ، ہندی یا افغان
علم شریعت بوجھنا فرض عین کے جان
بالغ عورت مرد کون جو ہووے مسلمان

”فہ ہندی“ اور اس قسم کی دوسری تصانیف سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ
اہل علم اس زبان کو اس لیے استعمال کر رہے ہیں کہ ان کے اپنے مقاصد کو عام
کرنے اور پھیلانے کا اب یہ ایک مؤثر ذریعہ ہے ۔ یہاں زبان میں ایک جھاڑ اور
قوتِ اظہار کی بڑھتی ہوئی صلاحیت کا پتا چلتا ہے ۔

مذہبی تصانیف کے سلسلے میں ایک اور مصنف شیخ محبوب عالم ساکن
جھجر ہیں ۔ یہ بھی عہدِ عالمگیر کے بزرگ ہیں ۔ ان کی تین تصانیف ہم تک
پہنچی ہیں : ”مشر نامہ“ ، ”مسائل ہندی“ اور ”درد نامہ“۔ یہ رسالے اسی ترکیب سے
تصنیف ہوئے ہیں ۔ ”مشر نامہ“ کی زبان قدامت لیے ہوئے ہے ، ”مسائل ہندی“
کی زبان نسبتاً صاف ہے اور ”درد نامہ“ کی زبان اس سے بھی زیادہ صاف ہے ۔
”مسائل ہندی“ کی وجہ تالیف محبوب عالم نے یوں بیان کی ہے :

طالب بہت اس پار کی دیکھی ساغی سوجہ
لکھی کتاب اس واسطے ہندی بولی بوجہ
اور مسلمان اب پڑھاں سیکھاں باتاں دین
ہندی کی بولی کے اندر بوجھاں راہ یقین

اب ”ہندی بولی“ کی اہمیت یہ ہو گئی ہے کہ وہ مسلمانوں کو راہِ یقین
دکھا رہی ہے ۔ ”درد نامہ“ میں روانی اور قوتِ اظہار بڑھ جاتی ہے جس کا اندازہ
ان تین اشعار سے کیا جا سکتا ہے :

الہی تکتہر خودی کھینچ لے
مسلمان محبوب عالم کون دے
کہے عشق سوں نعت احمد رسول
دو عالم میں ہو جائے مقبول پھول
پہل بات حضرت کے دکھ کی لکھی
پہر قوت نامہ نبی کا لکھی

ان نمونوں سے ، جو تاریخی و لسانی اعتبار سے قیمتی دستاویز کی حیثیت رکھتے
ہیں ، اس بات کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ اردو زبان مختلف لسانی اثرات قبول
کر کے ، اپنی جدید شکل میں ، ایک ادبی زبان تو ضرور بن گئی ہے لیکن ابھی وہ
اظہار و بیان کے اس معیار تک نہیں پہنچی ہے جو فارسی کو حاصل ہے ۔ تدریسی
و مذہبی سطح پر اردو زبان تیزی سے فارسی کی جگہ لے رہی ہے لیکن فارسی کی
اہمیت و حیثیت کم ہونے کے باوجود ابھی باقی ہے ۔ اب فارسی کے لاسی گراسی
شعرا بھی رواجِ زمانہ کے مطابق اردو میں دادِ سخن دینے لگے ہیں ۔ شیخ ناصر علی
سرہندی (م ۱۶۹۷ع) کا اردو کلام آج بھی اس زبان کی حالت ، کیفیت اور رواج
کی داستان بنا رہا ہے ۔ یہ وہی ناصر علی ہیں جن کا ذکر ولی دکنی نے اپنے ایک
شعر میں اس طرح کیا ہے :

اُپھل کر جا پڑے جوں مصرع بوق اگر مطلع لکھوں ناصر علی کون
ناصر علی کی جو اردو غزلیں ملتی ہیں اُن میں فارسی زبان کی رچاوت اور
فارسی مضامین کو اردو کا جامہ پہنانے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ ان غزلوں
میں موسیقی کی جھنکار بھی ہے اور جذبہ و احساس کو اردو زبان میں ادا کرنے کی
قوت بھی ۔ یہ غزل دیکھیے :

سجن کے حسن کا قرآن پڑھا ہے میں نظر کرکر
نہیں ہائی غلط اوس میں دیکھیا زہر و زہر کرکر
معانی اور بیاں بہتر بدیع اس کو سمجھتا ہوں
پڑھی ہے حسن تیرے کی مطول جس فکر کرکر
کلام العشق ہسنا کون بنا حکمت سوں منطق موں
وگرنہ اس مطول کون رکھا تھا مختصر کرکر
اصول اور ہندسہ کب لک پھروں تکمیل اے بازار
بدایہ عشق کا غالب ہوا مجھ پر اثر کرکر
جس قہر کارواں کا من علی آن شوخ بے پروا
کیا ہے ہار ہستی کا ولی عزم سفر کرکر

۱۔ آب حیات : ہند حسین آزاد ، ص ۹۳ ۔

۲۔ ازلیاض نوشتہ دورِ محمد شاہ ۱۱۶۱ھ ، بحوالہ پنجاب میں اردو ، ص ۳۱۲-۳۱۳ ۔

۱ تا ۴۔ خطوطات ، مملوکہ انسر صدیقی امرہوی ، کراچی ۔

اب ایک غزل کے تین شعر اور دیکھیے :

چندر سے مکھ پر یہ خال مشکیں ٹیٹ بشوخی لٹک رہا ہے
عجب ہے یاران کہ ایک زنگی ہلکے روسی اٹک رہا ہے
بتِ فراخی بقتل پہنا رکھے جو ہرچیں جبین دہام
ہوا ہے جیونا جگت میں مشکل کہ تیغِ ابرو سرک رہا ہے
علی تغتہر مقام جس کوں ہوا ہے حاصل زوصلِ جانان
چو چشمِ نرگس ہوا ہے حیراں بوصلِ دلدار چھک رہا ہے

ناصر علی کی غزل کے مزاج اور زبان و بیان پر دکنی روایت کے اثرات کو سمجھنے کے لیے یہ چار شعر اور دیکھیے :

نہ کے ساغر تمن کے بھیتر اچھوں لبالب سوں یل پڑے گا
ہوویگی نرگس خجل چمن موں گلوں کی اکھیاں میں گل پڑے گا
دونین کاری تمن کی جانی حیران کرنی لوگن کے تانی
خراب ہوگا تمام عالم جب ان نین موں کجھل پڑے گا
تمن کے ابرو کھان دستے ہلک ہے حاضر چو تیر ناوک
نظر غضب کی نہ دیکھ ساجن کوئی بچارا اوتھل پڑے گا
حلی ملاحت ترے سجن کی اگر زلیخا سنے کی کہیوں
مصر میں سودا دگر ہوویگا درم نہ یوسف کا مل پڑے گا

ان اشعار میں دو اثرات ، کہیں مل چل کر اور کہیں الگ الگ ، واضح طور پر نظر آتے ہیں ۔ ایک فارسی غزل کا اثر جو فارسی تراکیب ، بندشوں ، رمزیات ، علامات اور مضامین میں ملتا ہے اور دوسرا دکنی روایات اور زبان و بیان کا اثر ۔ فارسی کا اثر بارہ ہستی ، خالِ مشکین ، ہر چین جبین ، تیغِ ابرو ، چشمِ نرگس ، بوصلِ دلدار جیسی تراکیب میں واضح ہے ۔ دوسری اور خصوصیت کے ساتھ تیسری غزل کو اگر دکنی غزلیات میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا کہ یہ غزل علی کی ہے یا کسی دکنی شاعر کی ۔ یہاں الفاظ پر اور ان الفاظ سے پیدا ہونے والے مزاج پر دکنی زبان و بیان کا اثر غالب ہے ۔ چندر سے مکھ پر ، ہوا ہے جیونا جگت میں مشکل ، نین کے ساغر ، تمن کے بھیتر ، تمن کے ابرو کھان دستے ، اچھوں ، ساجن ، موں ، سوں ، پہنا ، کجھل وہ ذخیرۃ الفاظ ہے جو دکنی اردو شاعری

۲۱۔ از بیاض نوشتہ دور بعد شاہ ۱۱۶۱ھ ، بحوالہ پنجاب میں اردو ۔

کے ساتھ مخصوص ہے ۔ علی کئی سال تک اورنگ زیب عالمگیر کے وزیر اعظم ذوالفقار خاں کے دامنِ دولت سے وابستہ رہے اور بیجاپور میں قہام کیا ۔ دکن میں اردو کی روایت پرانی اور عام تھی ۔ اردو میں شاعری کرنے کا خیال بھی یقیناً انہیں وہیں آیا ہوگا اور انہوں نے اسی رنگِ سخن و اظہارِ بیان کی پیروی کی ہوگی جو اُس وقت دکن میں مقبول تھا ۔

ابھی ہم شمال میں بکھرے ہوئے موتیوں کو چن رہے ہیں لیکن اُدھر دکن میں اردو ادب کی روایت کا دریا ، صدیوں کی مسافت طے کر کے ، ہاٹ دار ہو چکا ہے ۔ عالمگیر کی فتوحات دکن کے ساتھ جب شمال اور جنوب صدیوں بعد مل کر ایک ہو جاتے ہیں تو ادبی روایت کی ہوائیں دکن سے شمالی ہند کی طرف تیزی سے چلنے لگتی ہیں اور وہ زبان جو چار صدی پہلے شمال سے دکن گئی تھی اب ادبی زبان بن کر خود شمال کے لیے ایک نمونہ ، ایک معیار بن جاتی ہے ۔ لیکن اس سے قبل کہ ہم دکنی ادب اور اس کی روایت کا مطالعہ کریں ، پہلے گجرات میں اردو کی روایت کا مطالعہ اس لیے ضروری ہے کہ وہاں کی روایت دکن سے قدیم تر ہے اور اس روایت نے دکن کے ادب پر گہرے اثرات ڈالے ہیں ۔



۱۔ مائٹراکرام : آزاد بلگرامی ، ص ۱۷۰ ، مطبوعہ حیدر آباد ، ۱۹۱۳ء ۔

پانچویں صدی ہجری سے آٹھویں صدی ہجری تک

(۱۰۵۰ء - ۱۴۰۰ء)

پہلی فصل میں ہم نے شمالی ہند میں اردو زبان کے رنگ روپ اور اس کے ارتقا کا مطالعہ کیا ہے۔ اس مطالعے کے دوران میں ہم نے دیکھا کہ وہ زبان جسے آج ہم اردو کے نام سے جانتے ہیں، برعظیم کے دور دراز علاقوں میں بھی نہ صرف اپنے خد و خال بنا رہی ہے بلکہ گجرات و دکن میں، شمالی ہند سے پہلے، ادبی زبان کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ مسلمانوں کی آمد کے وقت صورتِ حال یہ تھی کہ یہاں کی زبانوں کا ارتقا رک گیا تھا۔ ذہنی و سیاسی انتشار نے سارے برعظیم میں ڈیرہ جا رکھا تھا۔ جہالت اور تنگ نظری نے عالمِ انسانیت کی کمر چھکا دی تھی۔ اس صورتِ حال میں ہر وہ ترقی پذیر نظامِ خیال، جو معاشرے کے انتشار کو اتحاد میں بدل سکے اور جہالت و تنگ نظری کی تاریکی کو فکر و نظر کی روشنی دے سکے، قابلِ قبول ہو سکتا تھا۔ سیاسی زمین منہ بھاڑے ایسے ہی نظامِ خیال کی آرزو مند تھی۔

ایسے میں ہم دیکھتے ہیں کہ برعظیم میں جہاں جہاں باہر سے آنے والی قومیں آ جا رہی ہیں یا آباد ہو گئی ہیں، وہاں وہاں سیاسی، مذہبی، معاشرتی و لسانی سطح پر کمزری سے تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں۔ ان کے خیالات یہاں کے باشندے قبول کر رہے ہیں۔ مساوات و اخوت کی اقدار انہیں شدت سے متاثر کر رہی ہیں اور ان کی بولیوں میں باہر کی زبانوں کے الفاظ مل جل رہے ہیں۔ عربوں کا تعلق گجرات سے خصوصاً اور مالابار، ملتان اور سندھ سے عموماً بہت قدیم ہے۔ عرب سیاحوں کی یادداشتیں آج بھی اس کی گواہی دے رہی ہیں۔ "راجد ولیہ رائے

فصل دوم

گجری ادب اور اس کی روایت

(۱۰۵۰ء - ۱۴۰۰ء)

کی ملکیت میں صرف لاکھ کے علاقے میں ۵۴.۴ (۹۹۶) میں تقریباً دس ہزار مسلمان آباد تھے۔ اور وہ مسلمان جو ہندوستان ہی میں پیدا ہوئے ، بے سہارہ کہلاتے تھے ۱۔ ان حالات میں مسلمانوں کے نظام حیات کے اثرات ، وقت کی ضرورت کے ساتھ ، آہستہ آہستہ معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر گئے اور ایک ایسی فضا اور ایسا ماحول پیدا ہو گیا کہ یہ اثرات آنے والے دور میں اور تیزی سے پھیل سکیں۔ اس میل جول سے عربی کے الفاظ یہاں کی بولیوں میں ملے اور پھر کچھ عرصے کے بعد فارسی کے الفاظ ان میں شیر و شکر ہوئے اور ایک ایسی کھچڑی تیار ہوئی جس نے اظہار میں سہولت پیدا کر دی۔

یہ بات واضح رہے کہ کوئی معاشرہ کسی دوسری زبان کے لفظوں کو بلاوجہ قبول نہیں کر لیتا۔ الفاظ تو خود خیال کی علامتیں ہوتے ہیں اور جب کوئی معاشرہ کسی دوسری زبان کے الفاظ قبول کرتا ہے تو وہ غیر شعوری طور پر ان خیالات کو قبول کرنے پر آمادگی کا اظہار کرتا ہے۔ عربی فارسی الفاظ کی آمیزش نے ایک طرف ان بولیوں میں حرکت پیدا کی اور دوسری طرف منجمد معاشرے میں عمل حرکت کو بھی تیز کر دیا۔ یہ عمل ہم پر اس علاقے میں دیکھتے ہیں جہاں مسلمان آباد ہو رہے ہیں۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ عربی فارسی کے الفاظ جس جس بولی میں گھن مل رہے ہیں ، وہ بولی دوسرے علاقے کی بولی کی ہم شکل ہوتی جا رہی ہے اور خصوصیت کے ساتھ شورسینی ہراکرت کی آپ بھرلشوں میں یہ مشابہت اتنی گہری ہو گئی ہے کہ ان کے خاندان کو ایک نظر میں آسانی کے ساتھ پہچانا جا سکتا ہے۔

تہذیبی سطح پر اس لسانی عمل نے گہرے اور دور رس اثرات چھوڑے ہیں۔ ان علاقوں میں ان اثرات کے دائرے پہلے اتنے جہاں عربی فارسی زبان اور مسلمانوں کے نظام خیال کے اثرات پہلے پہنچے ، اور ان علاقوں میں بعد میں بنے جہاں یہ اثرات بعد میں پہنچے۔ اسی لیے قدیم اردو کے نمونے وقت کے ساتھ ساتھ مختلف علاقوں میں نظر آتے ہیں اور خصوصیت کے ساتھ ، جیسا کہ ہم نے کہا ہے ، ان اثرات سے شورسینی آپ بھرلشوں کے علاقوں میں یہ مشابہت اتنی واضح ہو جاتی ہے کہ وہ ایک ہی زبان کے مختلف روپ نظر آتے ہیں۔ یہ عمل ایک طویل عرصے تک جاری رہا۔ جب سلطنت دہلی قائم ہوئی اور مسلمانوں کی فتوحات شمال سے

جنوب اور مشرق سے مغرب تک پھیلیں تو یہ فاعل اپنے ساتھ اسی زبان کا ایک روپ ، جو سندھ ، ملتان ، پنجاب و سرحد سے ہوتا ہوا دہلی آیا تھا اور یہاں کی زبانوں سے مل جل کر ایک صدی میں بن سنور کر تیار ہوا تھا ، ان علاقوں میں لے کر داخل ہوئے۔ زبان کے اس روپ نے ایک طرف ملک گیر تہذیب کی پیدائش میں آسائیاں پیدا کیں اور دوسری طرف ہر علاقے کی بولیوں کے الفاظ قبول کر کے خود اس نے اپنے دامن کو بھی وسیع سے وسیع کر کر لیا۔ ایک تو شور سینی آپ بھرلش کے راست خاندانی تعلق کی وجہ سے ، جس کا حلقہ اثر پہلے ہی بہت پھیلا ہوا تھا ، اور دوسرے مختلف علاقوں کی زبانوں کے الفاظ کو فراغ دلی سے اہانے اور سارے برعظیم میں سیاسی ، معاشی و معاشرتی ضرورت کے تحت عام طور پر کثرت سے استعمال میں آنے کی وجہ سے برعظیم کی بیشتر زبانوں کا مزاج اس زبان میں در آیا اور سب کے خون نے اس کے رنگ و نور میں نکھار پیدا کر دیا۔ اسی لیے برعظیم کی زیادہ تر زبانیں اس کے اندر چھپی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ اور جب مختلف علاقوں کے لوگ اس زبان کا لسانی و تاریخی تجزیہ کرتے ہیں تو وہ اپنے علاقے کی زبان سے اس درجہ گہری مماثلت ہاتے ہیں کہ اس کا مولد و منشا ہی اپنے علاقے کو قرار دیتے ہیں۔

اسی زبان کا ایک روپ ہمیں گجرات میں ملتا ہے جسے ”گجری“ یا ”بولی گجرات“ کا نام دیا جاتا ہے۔ تاریخ بتاتی ہے کہ جب گوجر قوم فاعل کی حیثیت سے ہندوستان میں داخل ہوئی تو اُس نے اپنے جنوبی مقبوضات کے قین حصے کیے۔ سب سے بڑے حصے کا نام مہارائے ، دوسرے کا گوجر رائے اور تیسرے کا سورائے رکھا۔ ہندوستان کے ترک فاتحوں نے گوجر رائے سے کہ اُن کی زبان سے ادا ہونا مشکل تھا ، گجرات بنا دیا ۱۔ برعظیم کے مغرب اور مکران و سندھ کے نیچے ، خلیج کچھ سے ملحق علاقہ آج بھی ترک فاتحوں کے اسی نام ”گجرات“ سے موسوم ہے۔ قدیم زمانے میں یہاں بھروچ ، کوشمبایت اور سورت کی وہ بندرگاہیں قائم تھیں جہاں سے ساری دنیا میں تجارت ہوتی تھی۔ ان شہروں کی حیثیت ابن الاوقاسی شہروں کی تھی کہ جہاں ہر ملک و دیار کے باشندے نظر آتے تھے۔ گجرات کا علاقہ ہزاروں سال سے مختلف قوموں کی آماج گاہ رہا ہے۔ ظہور اسلام سے قبل بھی عرب تاجر یہاں آباد تھے — یونانی یہاں آئے ، عربوں نے یہاں قدم جمائے ،

۱۔ ہندوستان عربوں کی نظر میں : جلد اول ، ص ۱۱ ، دارالمصنفین اعظم گڑھ ، ۱۹۹۰ء۔

۱۔ ہندوستان عربوں کی نظر میں : ص ۳۰۹ - ۳۱۰ ، جلد اول ، دارالمصنفین اعظم گڑھ ، ۱۹۹۰ء۔

محمود غزنوی نے یہاں لشکر کشی کی اور غوری یہاں حملہ آور ہوئے۔ ۵۹۹۷ء (۱۲۹۷ء) میں یگ الخ خاں اور ملک نصرت کی قیادت اور ہندوستانی و سندھی فوج کی مدد سے علاء الدین خلجی (م ۱۳۱۵ء) نے گجرات کو فتح کر کے اپنی قلمرو میں شامل کر لیا۔ اس فتح کے ساتھ گجرات براہ راست سلطنت دہلی کے زیر اثر آ گیا اور مسلمانوں کا نظام خیال اور ان کی زبانیں اپنے اثرات یہاں کی زبانوں پر ڈالنے لگیں۔ علاء الدین خلجی کی فتح گجرات کے بعد فارسی زبان کے اثر نے تیزی سے اپنے قدم جانے شروع کیے۔ یہ سلسلہ تقریباً ایک سو سال تک جاری رہا۔

جیسا کہ ہم نے ”تمہید“ میں لکھا ہے کہ یہ علاقہ دلی سے دور پڑتا تھا اس لیے علاء الدین خلجی نے سارے علاقے کو سو سو موزعات میں تقسیم کر کے انتظامی حلقے بنا دیے اور ہر حلقے پر ایک ترک افسر، جو شمال سے بھیجا گیا تھا، مقرر کیا۔ یہ ترک افسر، جو اہر صدہ کہلاتے تھے، اپنے اپنے حلقے کے حقیقی حکمران تھے۔ اس انتظامی ضرورت کے تحت بے شمار ترک خاندان اپنے متوسلین کے ساتھ گجرات کے طول و عرض میں آباد ہو گئے اور انہی کے ساتھ اردو زبان کی جڑیں بھی، جو معاشرتی امور میں اور انتظامی سطح پر ابلاغ کا واحد ذریعہ تھی، گجرات کے سارے علاقے میں پھیل گئیں۔ اس تمام عرصے میں گجرات اور سلطنت دہلی کے دوسرے علاقے گھر آگن بنے رہے اور ہر علاقے سے صوفیائے کرام، اہل علم و ادب اور تجارت پیشہ لوگ یہاں آتے رہے۔ سو سال کے عرصے میں صورت حال یہ ہو گئی کہ یہاں اردو زبان عام طور پر بولی او سمجھی جانے لگی۔

امیرانِ صدہ کے بعد ہجرت کا دوسرا واقعہ ۵۸۰۰ء (۱۳۹۷ء) میں پیش آیا جب یہ خبر آگ کی طرح شمالی ہند کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل گئی کہ امیر تیمور لشکر جرار کے ساتھ ہندوستان کی طرف بڑھ رہا ہے۔ سلطنت دہلی کا کمزور بادشاہ ناصر الدین محمود شاہ تغلق بھی اپنا پائے تخت چھوڑ کر گجرات بھاگ آیا۔ ۵۸۰۱ء (۱۳۹۸ء) میں امیر تیمور دریائے سندھ عبور کر کے ملتان پہنچا اور اسی سال وہاں سے دریائے جمنا کو پار کرتا دہلی پر حملہ آور ہوا اور دہلی کی اینٹ سے اینٹ بچا دی۔ خواجہ ہندہ نواز گیسودراں جیسے بزرگوں نے بھی اسی زمانہ میں (۵۸۰۱/۱۳۹۸ء) دہلی سے ہجرت کی۔ دہلی، اطرافِ دہلی اور

شمالی ہندوستان کے مختلف صوبوں سے گجرات کی طرف ہجرت کا سبب یہ تھا کہ یہاں نہ صرف امن و امان قائم تھا بلکہ معاشی حالات بھی سازگار تھے۔ ابھی اس واقعے کو دو تین سال ہی ہوئے تھے کہ ۵۸۰۴ء (۱۴۰۱ء) میں امیر تیمور کے دوبارہ حملے کی خبریں گشت کرنے لگیں۔ اسی زمانے میں فیروز شاہ بہمنی نے تیمور کے پاس اپنی سفارت بھیجی۔ تیمور نے فیروز شاہ کو تحفے بھیجوائے اور ایک تحریری فرمان بھی بھیجا کہ دکن، گجرات اور مالوہ فیروز شاہ کو عطا کیے گئے۔ ۲۔ جب یہ خبر ہندوستان پہنچی تو شمالی ہند والوں نے یہ سوچ کر کہ یہ علاقے چونکہ امیر تیمور نے فیروز شاہ کو دے دیے ہیں اور حملے سے محفوظ رہیں گے، گجرات و دکن کی طرف ہجرت شروع کر دی۔

تیموری حملے نے ایک طرف سلطنت دہلی کی بنیادیں ہلا دیں اور دوسری طرف مرکزی سلطنت کے کمزور ہونے کے ساتھ ہی کئی صوبے خود مختار ہو گئے۔ خود مختار ہونے والے صوبوں میں سے ایک صوبہ گجرات تھا جس کے حاکم ظفر خاں نے مظفر شاہ کا خطاب اختیار کر کے اپنے نام کا خطبہ پڑھوایا اور سکھ جاری کیا۔ ۳۔ مظفر شاہ (م ۵۸۱۳ / ۱۴۱۰ء) نے اپنے دربار کو سجانے کے لیے اہل علم و فضل کی خوب خوب سرپرستی کی اور اس کے بعد بھی سلاطین گجرات علما، فضلاء اور صوفیائے کرام کو معاشی و معاشرتی سطح پر ایسی سہولتیں ہم پہنچاتے رہے کہ وہ جوق در جوق گجرات کی طرف ہجرت کرتے رہے۔ صاحب ”مرآۃ احمدی“ نے لکھا ہے کہ:

”چوں ہمگی ہمت والا نہمت سلاطین گجراتیہ مصروف بروج دین مبین و حایت بیضہ اسلام بود بخوامش تمام و ابرام مالا کلام اکثر بزرگان و اہل اللہ و علماء و فضلاء را در کمال احترام طلبداشتہ برعایت وجہ معاش و حسن سلوک تکلیف سکنا درین دیار فرمود نگاہ داشتہ اند و بعضے باستماع اوصاف حمیدہ و فضائل پسندیدہ سلاطین مذکور و نظر بر ہدایت جمہور

- ۱۔ مرآۃ احمدی: جلد اول، مصنفہ مرزا محمد حسن علی محمد خاں بہادر، تصحیح سید نواب علی، ص ۴۴، مطبوعہ پبلسٹیشن مشن پریس کلکتہ (۱۹۳۰ء)۔
- ۲۔ تاریخِ بہمنی سلطنت: عبدالمجید صدیقی، ص ۱۰۳، ادارۃ ادبیات اردو حیدر آباد دکن۔

- ۳۔ مرآۃ احمدی: جلد اول، ص ۴۴۔
- ۴۔ خاتمہ: مرآۃ احمدی: ص ۲۴۔

۱۔ دیکھیے ”تمہید“، ص ۱۲۔

۲۔ تفصیل کے لیے دیکھیے ”مرآۃ سکندری“، ص ۱۵، مطبعہ فتح الکرم بمبئی، بار اول ۱۳۰۸ھ۔

وارد گشتہ توطن اختیار نمود۔

غرض کہ امیرانِ صہ کے نظام نے ، گجرات کے مہر امن و مستحکم معاشی حالات نے ، شال سے بار بار ہجرت کے عمل نے اور حکمرانِ گجرات کی فراخ دلی ، علم پروری اور اپنے دین کو بھیلانے کے جذبے نے اسے سازگار حالات پیدا کر دیے کہ ”مسلمانوں نے من حیث القوم اردو کو اپنی زبان تسلیم کر لیا۔“ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ سب سے پہلے اردو زبان ادبی سطح پر اپنی روایت بناتی رہی گجرات ہی میں نظر آتی ہے۔ جب گجرات میں اردو روایت کا آغاز ہوا تو اس وقت ایک طرف عربی و فارسی اور دوسری طرف سنسکرت ادب و زبان کی روایت تھی۔ لیکن ”گجری اردو“ نے ان دونوں روایتوں کو رد کر کے خالص دیسی روایت کو اپنایا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں عوامی زبان اردو عوامی اصناف کے ساتھ ابھر رہی ہے اور بھجن کی شکل میں گانے کے لیے مخصوص راگ راگنیوں کو سامنے رکھ کر شعر ترتیب دیے جا رہے ہیں۔ روایت کے ابتدائی دور میں ، پوری نویں اور دسویں صدی ہجری میں ، تقریباً دو سو سال تک ہمیں صرف و محض ”ہندی“ روایت ہی اپنا رنگ جاتی دکھائی دیتی ہے۔ مغلوں کی فتح گجرات (۱۵۱۸ء/۱۵۱۹ء) کے برسوں بعد ، کہیں گیارہویں صدی ہجری میں فارسی روایت اور اصناف اس وقت اپنا رنگ دکھاتی ہیں جب دو سو سال میں ہندی روایت و اصناف اپنا سارا زور دکھا کر سوکھنے لگتی ہیں اور نئے تخلیقی ذہنوں کو نئے راستوں کی تلاش شروع ہوتی ہے۔ گجری ادب کی یہ خالص ہندی روایت اس عرصے میں دھل منجھ کر اتنی صاف اور مقبول ہو جاتی ہے کہ بعد کی نسلیں بھی انہی متصوفانہ خیالات کے اظہار کے لیے اسی روایت کی مخصوص ہیئت کو پسند کرتی ہیں۔ ”مرشد نامہ“ میں شیخ عبدالقدوس گنگوہی (م ۱۵۳۸ء) اسی صنف کو استعمال کرتے ہیں۔ ”گرو گرنٹھ صاحب“ میں بھی ہیئت نظر آتی ہے۔ دکن میں میراجی شمس العشاق (۱۶۹۶ء/۱۶۹۷ء) ابراہیم عادل شاہ جنگت گرو (م ۱۶۲۶ء/۱۶۲۷ء) ، برہان الدین جائم (۱۵۸۲ء/۱۵۸۳ء) ، شاہ داؤد (۱۶۵۷ء/۱۶۵۸ء) وغیرہ بھی اسی صنف سخن کو اپنا ذریعہ اظہار بناتے ہیں ، جہاں تک کہ اٹھارہویں صدی عیسوی میں شاہ عبداللطیف بھٹائی (م ۱۷۵۲ء) بھی اپنے صوفیانہ خیالات کے لیے اسی ہیئت کو اپنے تصرف میں لاتے ہیں۔ اس ہیئت کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے اوزان ہندی ہیں اور مختلف راگ راگنیوں

کے مطابق اشعار لکھے گئے ہیں ، جیسے در مقام دھناسری ، در مقام رام کلی ، در پردہ ہلاول۔ مصرعے راگ راگنیوں کے مطابق ہونے کی وجہ سے چھوٹے بڑے ہوتے ہیں اور آج ہمیں ، اوزان کا تصور بدل جانے کے باعث ، ان میں وزن کا بھی پورا احساس نہیں ہوتا لیکن گانے کے لیے یہ موزوں ہیں۔ اشعار کا موضوع تصوف ہے جس پر وبدالت کا اثر گہرا ہے۔ فلسفہ وحدت الوجود اس تصوف کی جان ہے۔

گجرات میں قدیم اردو کے جو نمونے ملتے ہیں ان میں یا تو صوفیائے کرام کے ملفوظات ہیں جن سے اس زمانے کی عام بول چال کی زبان کا اندازہ ہوتا ہے ، یا پھر شاعری کے وہ نمونے ہیں جو شاہ باجن ، قاضی محمود دریانی ، شاہ علی بیوگام دھنی اور خوب ہمد پستی کے قلم سے نکلے۔ گجرات میں پہلی بار ہمیں اس زبان میں تخلیق کرنے کی مسلسل روایت کا پتا چلتا ہے جو اس دور میں اس طور پر کہیں نظر نہیں آتی۔

اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ شال سے آؤ ہوئی زبان جب گجرات کی زبان میں گھلی ملی تو اس عمل امتزاج سے زبان کی ایک ایسی شکل ظہور میں آئی جو بعد میں ممتاز ہو کر ”گجری اردو“ کہلائی۔ علاوہ الدین خلجی کی فتح گجرات (۱۲۹۷ء/۱۲۹۸ء) سے پہلے گجرات کی زبان ، جس پر عربی فارسی کے اثرات مسلسل بڑھ رہے تھے ، کیا تھی ؟ اس کا کچھ اندازہ ہم چندر کے ان دوہوں سے ہوتا ہے جو اس نے اپنی قواعد میں نقل کیے ہیں ، یا پھر ان چند نمونوں سے پتا چلتا ہے جو گجراتی رسم الخط میں ، اس زمانے کے مروجہ عوامی زبان میں لکھے گئے تھے۔ ۱۶۹۷ء (۱۲۹۷ء) سے تقریباً سوا دو سو سال پہلے ہماری نظر سید نور الدین ہمد عرف ست گرو (م ۱۵۸۷ء/۱۵۸۸ء) کے ”ست ہتھی رسائل“ پر پڑتی ہے جن میں ہندو وید اور یوگ کو ، اسلامی تصوف کے رنگ میں ، بھجنتوں اور گیان کے روپ میں مرتب کیا گیا ہے۔ یہ رسائل آج بھی خوجوں کے ہاں مقدس کلام کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کلام کو جب اردو رسم الخط میں لکھا جاتا ہے تو گجرات کی قدیم زبان کی شکل و صورت کا ایک خاکہ ہماری نظروں کے سامنے آ جاتا ہے۔ اس کلام کا مزاج ، محور و اوزان سب خالص ہندی ہیں۔ یہ دو

ہموئے دیکھیے :

- ۱۔ ست گرو کہے رہے ہو ہو کرے
بن ہو ہو نہ ہارے کوئے
مکہ چین تان جو ہو ملے
تو شرمانا نہ ہونے رہے
- ۲۔ ست گرو کہے رہے جوٹھا مرنا تو سب جگ مرے
انے ساچا نہ مرے کوئے
آگڑ گیزان جے مرے
تیسے مری مرن نہ ہوئے ۲۔

یہ اس زمانے کی موجود گجراتی کے قدیم ترین ہموئے ہیں۔ یہ زبان آج تقریباً نو سو سال گزر جانے کے بعد بھی اتنی اجنبی معلوم نہیں ہوتی کہ اسے پہچانا نہ جا سکے۔ اس سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ شورشینی، براکرت کا احاطہ، اثر، جس کا ایک ترقی یافتہ روپ اردو ہے، اتنا وسیع تھا کہ یہ اس وقت بھی ایک ہند گیر زبان کی حیثیت رکھتی تھی۔ اس کے افعال، ترتیب الفاظ اور جملے کی ساخت وہی ہے جو آج بھی اردو زبان کی ہے۔



دوسرا باب

نویں اور دسویں صدی ہجری کے ملفوظات ، لغات ، کتبے

(۱۲۰۰ع - ۱۶۰۰ع)

تیمور کے حملے (۱۳۹۸/۸۸۰ع) کے بعد، جو ترک گجرات آتے ہیں ان میں ایسے عظیم المرتبت صوفیائے کرام کے نام ملتے ہیں جن کی عظمت کے سامنے آج بھی ہمارے سر احترام سے جھک جاتے ہیں۔ اس زمانے کی زبان کے لیے ہمیں اولیائے کرام کے ان نقروں اور ملفوظات کے بکھرے ہوئے وثیوں کو بھی تلاش کرنا پڑتا ہے جو تاریخ اور تذکروں کے ہزاروں صفحات میں ادھر ادھر ٹنکے ہوئے ہیں۔ سید برہان الدین ابو محمد عبد اللہ قطب عالم (م - ۸۵۷/۱۴۵۳ع) کے یہ فقرات نویں صدی ہجری کی زبان پر روشنی ڈالتے ہیں جو انہوں نے مختلف موقعوں پر اپنی زبان سے ادا کیے اور جن کی داستان تاریخوں میں درج ہے۔ ایک موقع پر فرمایا :

(۱) ”کیا ہے، لوہ ہے کہ لکڑ ہے کہ پتھر ہے۔“

(۲) قطب العالم نے حضرت راجو قتال کی پیدائش پر شاہ محمود سے فرمایا :

”بھائی محمود خوش ہو، اہاں تھیں وڈا تسا تھیں وڈا سائڈے

کہر جلال جہانیاں آیا ۲۔“

- ۱۔ خاتمہ مرآۃ احمدی : (جلد سوم)، ص ۲۷۔ اور تحفۃ الکرام : میر علی شیر قانع لکھنوی، جلد اول، ص ۱، مطبع حسینی اثنا عشری بمبئی۔
- ۲۔ تحفۃ الکرام : جلد اول، ص ۱۸۔

- ۱۔ لوائے ادب : بمبئی، ص ۵۶، جولائی ۱۹۵۷ع، جلد ۸۔
- ۲۔ ایضاً۔

(۳) ایک اور موقع پر فرمایا :

”چشتیوں نے پکائی اے بخاریوں نے گمائی“

(۴) ’جمعات شاہیہ‘ میں لکھا ہے کہ :

”روز در حجرہ مشغولے - حضرت قطبیہ در آمد - دیم کہ

اضطراب عظیم میکردند و بدست دیوار گرفتہ درون حجرہ

میکردند و ہندیہ - ”چند پر مین کھڑیا مائیں ہم چمکائے“

بر زبان مبارک جاری فرمودند ۲۔“

(۵) تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں قوالی کا رواج عام

تھا اور یہ قوالیاں عام طور پر ہندوی زبان میں ہوتی تھیں تاکہ

ہر طبقے کے لوگ ان سے کیف و سرور حاصل کر سکیں۔ ’جمعات شاہیہ‘

سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ :

”درین اثناء بر دربار قوالان رسیدند و بزبان ہندی نقشے کہ

مشتمل بر نعت حضرت مقدسہ سید عالم صلی اللہ علیہ وسلم

بود آغاز کردند۔ حضرت شاہیہ باہتاج آن خوش وقت شدند و

درود فرستاد ۳۔“

اب حضرت قطب عالم کے فرزند شاہ عالم عرف شاہ منجھن (۵۸۸۸/۱۳۸۳ع)

کے یہ فقرے دیکھیں جو اُس دور کی عام بول چال کی زبان پر روشنی ڈالتے ہیں :

(۱) حضرت شاہیہ نے سلطان شاہ غزنی (۸۹۲۲/۱۵۱۶ع) کے بارے

میں کہا :

”جو راجن جی او نہایا ہوئے تو تھجہ جیسے فقہروں کی

پرسوں تیں کناسی کرے ۵۔“

(۲) ایک اور تذکرے میں یہ الفاظ ملتے ہیں :

”حضرت شاہیہ ایشان را در حجرہ مبارک خود بردہ بزبان

۱۔ خاتمہ مرآۃ احمدی : ص ۴۷ اور تحفۃ الکرام ، جلد اول ، ص ۸۸۔

۲۔ جمعات شاہیہ : (قلمی) ورق ۶۳ ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

۳۔ جمعات شاہیہ : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ، ص ۳۔

۴۔ خاتمہ مرآۃ احمدی : ص ۴۹۔

۵۔ ایضاً : ص ۸۸۔ تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۲۱ میں یہ فقرہ اس طرح ملتا ہے :

”جو راجن جی کا اونہ بھایا ہوئے تو تھجہ جیسے فقہروں کی پرسوں تیں کناسی

کرے۔“

ہندی مناجات نمودند کہ ’راجن بکروٹی بدل بکروٹا‘ فرمودند

ہاپوں بود ۱۔“

(۳) ایک اور موقع پر کہا :

”بلہ ڈوکرے یعنی بغواں اے ہیرک ۲۔“

(۴) ’جمعات شاہیہ‘ میں ایک جگہ یہ الفاظ آتے ہیں :

”بعد از وصال حضرت قطبیہ در سر من فرو خواندند :

اے چھوہرہ بے ادبی بگذاز و گستاخی مکن ۳۔“

(۵) ’جمعات شاہیہ‘ میں ایک گجراتی شعر ملتا ہے جس کو پڑھ کر الدازہ

کیا جا سکتا ہے کہ مولف جس زبان کو گجراتی کہہ رہا ہے ، یہ

وہی زبان ہے جسے آج ہم اردو کے نام سے جانتے ہیں۔ حضرت

شاہیہ نے فرمایا :

”من عاشق انکم کہ گندم نمائے جو فروش باشد بلکہ

مایہ۔۔۔ مثل گجراتیست :

آئیں کہ کر جوری کہائے۔ جوری کا کوری میٹھا لا ۴۔“

(۶) تحفۃ الکرام میں لکھا ہے کہ :

”چوں حضرت شاہیہ نزدیک رسیدند توقف فرمودہ ایشان را

بنام ایشان خواندند۔ جواب نہ داد۔ بار دوم خواندند۔

جواب نداد۔ بار سوم خواندند۔ جواب نداد۔ تیسرے کُٹان

فرمودند :

ارے میان الولک بولتے کیوں نہیں ۵۔“

اسی طرح ’جمعات شاہیہ‘ میں اور فقرے بھی ملتے ہیں ، مثلاً ”والدین مخدوم

سید محمد راجو قتال درمیان آمد کہ ایشان برادر خواجہ و پسر خالہ و مرید و خلیفہ

حضرت سید الاقطاب مخدوم جہانیاں دام جلالہ می باشد و اسم والدہ حضرت

۱۔ خاتمہ مرآۃ احمدی : ص ۴۰۔

۲۔ مرآۃ سکندری : ص ۶۵ ، بار اول ، مطبع فتح الکرم بمبئی ۱۳۰۸ھ۔

۳۔ جمعات شاہیہ : قلمی ، ورق ۱۱۔

۴۔ ایضاً : ورق ۶۱۔ [چوری کا گڑ میٹھا لگتا ہے]

۵۔ تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۸۱۔

ایشان چٹ خاتون است - حضرت مخدومہ در حق ایشان بزبان اچھ میفرمودند :

(۱) "تساں راجے اسان خوچے یعنی تو بادشاہ و من وزیر۔"

ایک اور جگہ آیا ہے کہ "روزے مخدوم سید راجو قدس سرہ سلطان نیروز اتفاق ملاقات افتاد و در اول گفتہ از سلطان پرسیدند :

(۲) "کا کا فیروز چنگا ہے۔"

سلطان مرحوم گفت حالا کہ خوزادہ پرسش فرمود :

"کا کا چنگا شد یعنی لیک شد۔"

'مرآة سکندری' میں لکھا ہے کہ سلطان محمود یغورہ (۸۶۳-۸۶۳)

۱۳۵۸/۸۹۱ع-۱۵۱۱ع) نے ایک موقع پر کہا :

(۳) لچی پیری سب کوئی جھوڑے۔

شیخ یحییٰ گجراتی کے متعلق ، جو نظام الدین اولیا کے مرید ، شیخ لطیف کے فرزند اور شیخ عزیز اللہ متوکل کے والد ہیں ، یہ مشہور تھا کہ :

(۴) "وقت شیخ یحییٰ جیسا بڑے تیرا سہی ، اپنی پیدن کسی نکجے۔"

سلطان قطب الدین نے ، جسے حضرت شاہیہ (شاہ عالم) سے حد درجہ عقیدت تھی ، ان کی مدح میں یہ شعر کہا :

(۵) منجھن شاہ جہانیاں جس دینا سبحان

شاہوں کیرا شاہ توں دونہ جل تیری آن

سلطان سکندر نے ایک موقع پر یہ فقرہ ادا کیا :

(۶) "پر موا مرید جوگی ہوا۔"

نویں اور دسویں صدی ہجری کے محلولہ بالا ملفوظات کے مطالعے سے کئی

باقی سامنے آتی ہیں ؛ ایک تو یہ کہ زبان ابھی سیال حالت میں ہے اور اس میں

۱- جمعات شاہیہ : (قلمی) انجمن ، ورق ۱۰۰ -

۲- ایضاً -

۳- مرآة سکندری میں لفظ بیگزہ کے بارے میں لکھا ہے کہ "بزبان گجرات ہندوان گجرات غدر دو را گویند" ، ص ۷۱ -

۴- مرآة سکندری : ص ۱۱۱ -

۵- مقالات شیرانی : جلد اول ، ص ۱۵۰ -

۶- جمعات شاہیہ : جلد پنجم (قلمی) بحوالہ نوائے ادب ، جلد ۵ ، اکتوبر ۱۹۵۴ ع ،

ص ۳۳ -

علاقائی اثرات تیزی سے جذب ہو کر اظہار کی قوت کو سہارا دے رہے ہیں ۔ دوسرے یہ کہ ان ملفوظات میں بیک وقت مختلف رنگ ، مختلف اثرات اور مختلف لہجے ایک دوسرے سے آنکھ پھولی کھیل رہے ہیں ۔ جو بھی اس زبان کو استعمال کرتا ہے ، اس میں اپنی مادری زبان کا رنگ شامل کر دیتا ہے ۔ اس طرح ہر اُس فقرے کو ہندوی کا نام دیا جا رہا ہے جس میں دوسری زبانوں کے الفاظ ملا جلا کر بولے جا رہے ہیں ۔ تیسرے یہ کہ ان ملفوظات کی زبان ہر پنجابی ، سرائیکی ، گجراتی ، برج بھاشا اور کھڑی بولی کے اثرات بہت واضح ہیں ، اور ان سب کو ملا جلا کر ایک کرنے کے عمل سے ایک ایسا رنگ ابھر رہا ہے جو بادشاہوں سے لے کر فقروں تک ، صوبیا سے لے کر عوام تک مقبول ہے ۔ ان ملفوظات اور قروں سے اس بات کا بھی ثبوت ملتا ہے کہ مختلف طبقے اور مختلف علاقوں کے لوگ ایک دوسرے کی بات اسی زبان کے ذریعے سمجھتے ہیں اور باقی دوسری زبانیں اپنے اپنے علاقوں تک محدود ہیں ۔ اس معاشرتی ضرورت ، رواج اور استعمال سے اردو زبان کا رنگ ابھرتا اور صاف ہوتا چلا گیا ۔

نویں اور دسویں صدی ہجری میں اس کا رواج اتنا عام ہو چکا تھا کہ مسجدوں اور مزاروں پر کتبے اسی زبان میں لگائے جاتے تھے ۔ رائے کھڑ احمد آباد کی مسجد میں یہ کتبہ^۱ (۸۶۳/۱۵۵۵ع) آج بھی موجود ہے :

فنادین سمجھائے کر باندھے ساچی ہال

ہانو مسجد کے تئیں ہیجیں ملک جلال

تاریخ اس مسیت کی ہوئی سو یوں مشہور

"مسجد جامع کے بیچ ڈٹھایاے نور" (۸۶۳)

شولا پور میں ایک کتبے^۲ پر یہ الفاظ ملتے ہیں :

اللہ نگاہان تو جی ہر دو جہاں

ہر دم کلیمہ کھو پایا جی ضابطخان

ضابط خان کا سال وفات ۸۹۹ (۱۵۹۰ع) ہے ۔

ان ملفوظات ، قروں اور کتبوں کے بعد جب ہم شاہ وجیہ الدین ہلوی

۱- اس کتبے کا ایک نقش انجمن ترقی اردو کے کتب خانہ خاص میں موجود

ہے ۔ (ج-ج)

۲- تمباہی "تھریئر" دہلی ، شمارہ ۲ ، ص ۲۹۴ -

گجراتی (۸۹۱۰-۸۹۹۸/۱۵۰۷ع-۱۵۸۹ع)^۱ کے ملفوظات ، فقروں اور فارسی عبارت میں استعمال کیے جانے والے اردو زبان کے الفاظ کا مطالعہ کرتے ہیں تو میں ان کی زبان زیادہ صاف نظر آتی ہے ۔ شاہ وجیہ الدین علوی ، شیخ محمد غوث گوالیری (م ۸۹۷۰/۱۵۶۲ع) کے مرید تھے ۔ درس و تدریس ان کا پیشہ تھا اور ان کے شاگرد و مرید سارے ہجرات میں پھیلے ہوئے تھے ۔ ان کے مریدوں نے ”بحرالحنائق“^۲ کے نام سے ایک مجموعہ مرتب کیا تھا جس میں سوال فارسی میں ہیں اور ان کے جواب ، جو شاہ وجیہ الدین نے دیے ہیں ، اردو میں ہیں ۔ یہ چند جوابات دیکھیے جن سے اس زمانے کی زبان کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

(۱) انہوں کو گھیا کشف ہونے یا نہ ہونے کا کام اسی کا ہے ۔

(۲) کیا ہوا جو بھوکوں ہوا ۔ بھوکوں مومے تیں کیا خدا کون الٹیا ۔ خدا کو الٹنے کی استعداد ہو ۔۔۔

(۳) جیسی قبلی پکڑے لہسا ارادہ دیوے ۔ اگر عبد کی غلی پکڑے عبدیت ارادہ دیوے ۔

(۴) عارف اسے کھویں جو خدا سے بھریا ہونے ۔

(۵) اگر کسی کون تھوڑی بھی صفا ہوئے جو حرام لقمہ کھاوے یا حرام فعل کرے تو نیچ پاوے ۔ دوجے بار بھی پاوے ۔ نیچے بار بھی پاوے ۔

اسی طرح ایک اور مخطوطہ^۳ میں شاہ وجیہ الدین علوی کے بہت سے اردو فقرے ملتے ہیں جو فارسی عبارت کے درمیان استعمال میں آتے ہیں ۔ ان میں سے چند یہاں نقل کیے جاتے ہیں :

(۶) رات دن خدا جنوں کی مدح کرے ۔

(۷) نہ نہ یوں تو ذوق نہ ہووے ۔

(۸) انہوں کون کیا فائدہ ۔

- ۱۔ خاتمہ مرآۃ احمدی میں سال وفات ۸۹۹۸ درج ہے ، ص ۷۰ ۔ اور اخبار (فارسی) صفحہ ۱۵۹ پر سال وفات ۸۹۹۷ دیا ہے : ”وفات او در سنہ سبع و تسعین و تسعمایہ“ ۔ مطبع مجتبیٰ دہلی ۱۳۰۹ھ ۔ (ج - ج)
- ۲۔ بحرالحنائق مملو کہ انسر صدیقی امرہوی ۔
- ۳۔ حلی نقوش : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان ، ص ۹۷-۱۰۷ ، مطبوعہ اعلیٰ کتب خانہ ، ناظم آباد کراچی ، ۱۹۵۷ع ۔

- (۹) آپس جھک (جھک) مار کر قبول کرے گا ۔
- (۱۰) جب ترق پکڑیں گے آپس درس کہیں گے ۔
- (۱۱) آقا شیخ عربی کا تقویٰ کہاں میرا مکان کہاں ۔
- (۱۲) سب چھوڑ بیٹھے تو شتاب فائدہ ہو جاوے ۔
- (۱۳) یک ہوں یا دو ہوں ۔
- (۱۴) ایک گہری یا دو گہری یا چار گہری ۔
- (۱۵) تمہی اچان رہتے ہو ۔
- (۱۶) ولیوں کیاں صفتاں ہوتیاں ہیں ۔
- (۱۷) فقیر ہر غرض تو نہیں ۔

ان ملفوظات اور فقروں کا اگر نویں صدی ہجری کے ملفوظات اور فقروں سے مقابلہ کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ دسویں صدی ہجری میں زبان نسبتاً زیادہ صاف ہو گئی ہے ۔ دوسری زبانوں کے اثرات یا تو اردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں یا پھر اردو زبان کے نئے معیاری کینڈے سے خارج ہو گئے ہیں ۔ قطب عالم اور شاہ عالم کے ملفوظات میں جو اکھڑا اکھڑا پن ہے وہ شاہ وجیہ الدین علوی کے ملفوظات میں نہیں ملتا ۔ یہاں مقابلہ شائستگی ، نرمی اور گھلاوٹ کا احساس ہوتا ہے ۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اس عرصے میں زبان دھل منجھ کر اتنی ضرور نکھر گئی ہے کہ اب اسے زیادہ مؤثر طریقے سے استعمال میں لایا جا سکے ۔ ایک خاص اور قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ دکنی اردو کے اثرات بھی شاہ صاحب کی زبان پر جمے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ مثلاً ”اہنیچ ہیں“ (ہم ہی ہیں) میں ’ج‘ بمعنی ’ہی‘ دکنی اردو میں مرہٹی سے آتی اور گجرات میں بھی جزو زبان بن گئی ۔ اسی طرح ”ولیوں کیاں صفتاں ہوتیاں ہیں“ میں پنجابی اثرات جو دکنی اردو میں قدم قدم پر نظر آتے ہیں ، گجراتی اردو کو بھی متاثر کرتے ہیں ۔ دسویں صدی ہجری اس اعتبار سے خاص اہمیت کی حامل ہے کہ اس میں مختلف زبانیں ، مختلف لہجے ، مختلف اصول و قواعد ایک جان ہو کر اپنی ایک الگ شکل بنا لیتے ہیں ۔ شاہ وجیہ الدین علوی کی زبان شمال ، دکن اور گجرات کی زبان کو اپنے دامن میں اسی سطح پر سمیٹ لیتی ہے اور یہی ان کے ملفوظات کی تاریخی اہمیت ہے ۔

ملفوظات کے مطالعے کے بعد نویں صدی ہجری کی اس لغت کا ذکر بھی ضروری ہے جو تقریباً ۸۸۳ھ (۱۴۷۳ع) میں تصنیف ہوئی ۔ لغت کا نام ”بحرالفضائل“ ہے اور مصنف کا نام فضل الدین بلخی ہے ۔ فضل الدین بلخی ، احمد آباد کے پاس

کری نامی ایک قصیدے کے رہنے والے تھے اور اپنے علم و فضل کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے۔ ”بحر الفضائل“ بنیادی طور پر عربی فارسی کی لغت ہے لیکن آج اس کی اہمیت ”باب چہارم“ کی وجہ سے ہے جس میں ان ہندوی الفاظ کو جمع کیا گیا ہے جو فارسی شاعری میں استعمال کیے جا سکتے ہیں۔ باب چہارم کا عنوان ”در الفاظ ہندوی کہ در نظم بکار آید“ قائم کیا گیا ہے۔ لغت کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ مصنف نے اسے مرتب کرنے وقت ہندوی علوم و فنون، اصطلاحات اور مختلف چیزوں کے مروج ناموں کو ذہن میں رکھا ہے۔ ایک فصل میں ہندوستان کے پھولوں کے نام دیے گئے ہیں۔ ان میں سے اکثر نام آج بھی اردو زبان میں مستعمل ہیں۔ مولانا شیرانی نے لکھا ہے کہ ”بلخی نے ڈھائی سو سے زیادہ ہندی الفاظ فارسی و عربی الفاظ کی تشریح کی غرض سے اپنی تالیف میں داخل کیے ہیں۔ ان میں نصف سے زائد ایسے ہیں جو آج بھی اردو میں بغیر کسی تغیر و تبدل کے ہمیں رائج ہیں، جس سے صاف واضح ہو جاتا ہے کہ اردو زبان ہمارے مروجہ نظریے کے برخلاف مغلیہ عہد سے بہت قدیم ہے۔“ ذیل میں ہم چند الفاظ کی فہرست ”بحر الفضائل“ سے نقل کرتے ہیں تاکہ اردو زبان کے، جو اس زمانے میں ہندی یا ہندوی کے نام سے موسوم تھی، ذخیرہ الفاظ کا اندازہ کیا جا سکے :

”جنبہائی (جاہی)، پالک، ترہیلہ، گھرگھٹ (گیرگٹ)، کنوار، چونہ، برہتہ، چلاہ، چکناچور، کوڈہ (کوڑہ) دشمنائی، سانڈہ، بڑی لولک، ہری چولائی، بر، بکھان کتریں (گنا گانا)، بھوج پتر، تلاتی، جنجرو (گھونگھرو)، اکھروت (اخروٹ)، سور (سور)، تانبہ، گڈگڈی، دھواں، گوبھن، جوک، سیڈھی، تھوڈومی (ٹھوڑی)، تھاند، چھاچھ، کیس، پھٹکری، مسک، کجور (کھجور)، تھوھر، سٹو، تری (تلی)، چیل، چوتر (چوڑ)، پھری، لٹو، صفیل (نصیل)، سنداسی (سنداسی)، ماندر (بندر)، گونگہ (گھونگا)، گینڈہ، کرچھن (کرچھا)، پھول، کولہی، چھوہوندری، ڈھینگ، کشور، مولڈن (عقیقہ)، میتھی، پھنگ، گھاس، پھٹکری، کاجھہ (کچھوا)، وغیرہ وغیرہ۔“

یہ لغت جس میں اردو زبان کے ڈھائی سو سے زیادہ الفاظ ہیں، جغرافیہ، ہشت، موسیقی اور عروض کی بابت معلومات ہم پہنچاتی ہے۔ ”بحر الفضائل“ میں ایک اردو

کا شعر بھی ملتا ہے جس سے اس بات کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ یہی وہ زبان ہے جو مسلمانوں کے ساتھ سارے برعظیم میں پھیل کر اتنی عام ہو چکی تھی کہ ایک طرف اس کے الفاظ فارسی و عربی لغات میں معنی کی وضاحت کے لیے استعمال ہونے لگے تھے اور دوسری طرف اس کے اشعار خیالات و احساسات کی ترجمانی بھی کرنے لگے تھے۔ شعر یہ ہے :

دیکھ دیکھ بیو پر گھر جاوے تہ نس نینو نیند نہ آوے

اسی زبان کو بلخی ”ہندوی“ کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ ”بحر الفضائل“ کا مصنف گجرات کا رہنے والا ہے۔ علاء الدین خلجی (۶۹۵ھ—۷۱۵ھ/۱۲۹۵ء—۱۳۱۵ء) کے زمانے کا مشہور شاعر فخر الدین قسواس جس نے، ”فرہنگ نامہ“ کے نام سے سب سے پہلے ایک ایسی لغت مرتب کی جس میں ہندوی الفاظ معنی کی وضاحت کے لیے استعمال کیے گئے تھے، غزلہ کا رہنے والا تھا۔ اسی طرح ولیح حاجب خیوات ۷۴۳ھ (۱۳۴۱ء) میں ’دستور الافاضل‘ کے نام سے، فیروز شاہ تغلق (۷۵۲ھ—۷۹۰ھ/۱۳۵۱ء—۱۳۸۸ء) کے عہد میں، اسی قسم کی ایک فرہنگ مرتب کرتا ہے۔ قاضی بدر الدین دہلوی ۸۲۲ھ (۱۴۱۹ء) میں ”ادات الفضائل“ تالیف کرتے ہیں جس میں ’فرہنگ نامہ‘ اور ’دستور الافاضل‘ کی طرح ہندوی الفاظ، معانی کی وضاحت کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ ان سب مصنفوں کی مادری زبانیں مختلف ہیں لیکن ”ہندوی الفاظ لکھتے وقت وہ مقامی زبانوں سے قطع نظر کر کے صرف اس خاص زبان کے الفاظ درج کرتے ہیں جو کم از کم ہندوستان کے مسلمانوں میں عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ذخیرہ الفاظ ان کتابوں میں عام ہے۔“

جو لسانی عمل گجرات کی اردو زبان کے فقروں اور ملفوظات میں نظر آتا ہے کہ مختلف زبانوں کے الفاظ و اثرات نئے لہجوں کے ساتھ ایک دوسرے سے مل کر ایک ہو رہے ہیں، وہی لسانی عمل سارے برعظیم کی طرح، ان ناموں میں بھی نظر آتا ہے جو گجرات کے مسلمانوں نے اپنے بچوں کے رکھے یا اپنے بزرگوں کو جن ناموں سے پکارا؛ مثلاً شاہ راجو قتال، شاہ پیارن، میاں جی، قاضی چاہلندہ، بابا ڈھوکل، منجھن میاں، سلطان محمود بیگزہ، الف خاں بیوکالی، سولاجی، سید بدھن، شاہ بھیکن، میاں منجھلا، جلال پتھری، بی بی جی، موسیٰ سہاگ،

بابا خوبو ، بابا کرامت ، بی بی بیچہ ، مولانا میاں^۱ وغیرہ ۔ یہ نام جہاں دو کلچروں سے مل کر ”تیسرے کلچر“ کے بننے کے عمل کو ظاہر کرتے ہیں ، وہاں اسی تیسرے کلچر کے لسانی عمل پر بھی روشنی ڈالتے ہیں ۔ اردو اسی تیسری تہذیب کی نمائندہ علامت ہے جس میں سارے برعظیم کی لسانی و تہذیبی روح شامل ہے ۔

آئیے اب نویں اور دسویں صدی ہجری کے ممتاز شعرا کے کلام اور روایت کا مطالعہ کریں اور دیکھیں کہ شاعری کی اس روایت نے گجرات میں کیا کیا شکل اختیار کی اور آئندہ دور کی شاعری اور روایت کو کس طرح متاثر کیا ۔



تیسرا باب

نویں اور دسویں صدی ہجری کی ادبی روایت

(۱۳۰۰ع - ۱۶۰۰ع)

اردو شاعری ہر سب سے پہلا اور گہرا اثر ہندوی روایت اور اسطور کا پڑتا ہے ۔ وہ لوگ ، جو یہ کہتے ہیں کہ اردو شاعری نے صرف و محض فارسی زبان و ادب اور اسلامی اثرات کو اپنایا اور ہندوی روایت و فکر کو نظر انداز کیا ، بھول جاتے ہیں کہ اردو زبان و ادب پر چھٹی صدی ہجری سے لے کر دسویں صدی ہجری تک ہندوی روایت ہی کی حکمرانی رہی ہے ۔ اردو شاعری کی پہلی روایت خالص ہندوی اصناف و اوزان پر قائم ہوئی ہے اور ہندو تصوف کے اسی رنگ کو قبول کرتی ہے جو سارے برعظیم میں ناتواں ہتھیوں ، بھکتی کال اور نرگن واد کی شکل میں رائج تھا ۔ خواجہ مسعود سعد سلمان ، امیر خسرو ، بابا فرید ، یوعلی قلندر بانی بقی ، شرف الدین بھینی منیری ، کبیر ، شیخ عبدالقدوس گنگوہی ، شاہ ہاجن ، قاضی محمود دریائی ، علی جیو گام دھنی ، گرو نانک ، میراجی شمس المشاہی ، برہان الدین جامن وغیرہ شمال سے لے کر جنوب تک اور مشرق سے مغرب تک اسی روایت کے پیرو ہیں ۔ اس شاعری کی اصناف وہی ہیں جو برعظیم میں بھجن ، گیت اور دوہروں کی شکل میں زمانہ قدیم سے چلی آ رہی ہیں ۔ لیکن جب اس روایت کو استعمال ہونے والے ہونے لگے مدیاں گزر گئیں اور اس میں نئے ذہنوں کی تخلیقی پیاس پیہانے کی صلاحیت باقی نہ رہی تو آنے والی نسلوں نے رفتہ رفتہ اسے ترک کر دیا اور فارسی زبان و ادب سے نئی قوت حاصل کر کے اپنی تخلیق کی آگ کو روشن رکھا ۔ ہمارے اپنے زمانے میں جو حیثیت ، نئے تخلیقی راستوں کی تلاش میں ، انگریزی و مغربی ادبیات کو حاصل ہے ، وہی حیثیت پہلے ہندوی روایت ، اصناف و فکر کی رہتی ہے اور پانچ سو سال بعد یہی حیثیت فارسی ادب و فکر کو حاصل ہو جاتی ہے ۔ رد و قبول کا یہ فطری عمل ہے ۔ یہ قانونِ فطرت ہے کہ

۱۔ یہ سب نام تحفۃ الکرام ، مرآۃ احمدی (جلد اول) ، خانمہ مرآۃ احمدی اور مرآۃ سکندری سے لیے گئے ہیں ۔

انسانی ذہن ایک ہی ڈگر، ایک ہی راستے پر ہمیشہ نہیں چل سکتا۔ تبدیلی کا یہ عمل رک جائے تو سارا معاشرہ خود اندر سے گلنے سڑنے لگے۔

گجرات میں تصوف نے جس طرح اپنا رنگ جا کر انسانوں کے دلوں پر حکمرانی کی اس کی نوعیت شمال سے مختلف تھی۔ یہاں گہرے ہندوی اثرات نے اسلامی تصوف کے ساتھ مل کر ایک ایسا روپ دھارا جس نے ایک طرف اُن نو مسلموں کو، جو قدیم ہندو روایت کے ہاتھوں پروان چڑھے تھے، اپنائیت کا احساس دلایا اور دوسری طرف اسلامی عقیدے نے اُن کی کلیا کاپ بھی کر دی۔ اتنے گہرے ہندوی اثرات کے ساتھ تصوف کا یہ رنگ ہمیں کہیں اور نہیں ملتا۔ یہیں سے یہ روایت دکن پہنچ کر میراجی شمس العشاق اور ان کے سلسلے میں برسوں پروان چڑھتی رہتی ہے۔ یہاں موسیقی کا استعمال بھی زیادہ ملتا ہے۔ چکری (ذکری) جو سازوں پر گائی جاتی تھی، مناجات، حمد اور ذکر خدا کا ایک نیا مقبول طریقہ قرار پاتی ہے۔ کرشن مہاراج کا گہرا اثر بھی یہاں کی شاعری پر ملتا ہے۔ وحدت الوجود اور دوسرے اسلامی تصوف کے نکات بھی ہندو اسطور کے ذریعے بیان کیے جاتے ہیں۔ عشق و محبت کے تصورات پر بھکتی کال کا اثر واضح ہے۔ گجری اردو شاعری کی بحر، اوزان اور اصناف بھی ہندوی ہیں۔ فارسی کا اثر اتنا بھی نہیں ملتا کہ ہمیں فارسی اصناف شاعری، صنمیت و رسیات کی مقبولیت و رواج کا احساس ہو سکے۔ گجری شاعری کو دیکھ کر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ یہاں نیا مذہب ایک نئے روپ میں ڈھل رہا ہے اور ایک ایسا ڈھانچا تیار ہو رہا ہے جس میں نو مسلم ایک کشش، ایک دلکشی محسوس کر سکیں۔ اس میں نئے عقیدے کی چھوٹ بھی ہے اور قدیم ہندو روایت کی واضح جھلک بھی۔ گجری شاعری کی روایت انہی اثرات سے مل کر بنی اور نشو و نما پاتی ہے۔

شیخ بہاء الدین باجن (۵۹۰ھ—۸۹۱۲/۱۳۸۸ع—۱۵۰۶ع) تصوف اور شاعری کی اسی روایت کے ممتاز نمائندہ ہیں۔ شیخ باجن برہانپور کے رہنے والے اور شیخ مسٹر الدین کے بیٹے تھے۔ موسیقی سے گہرا لگاؤ رکھنے تھے اور اسی مناسبت سے باجن قنصل رکھا۔ ایک سو بائیس سال کی عمر میں انتقال ہوا۔ شیخ رحمت اللہ کے مرید تھے۔ قدیم اردو میں شیخ باجن غیر معمولی اہمیت کے مالک ہیں۔ ”خزائن رحمت اللہ“ کے نام سے فارسی نثر میں اُن کی ایک تصنیف یادگار ہے جس میں صوفیائے سلف کے کلمات کے علاوہ، خصوصیت کے ساتھ اپنے پیر و مرشد شیخ رحمت اللہ کے ملفوظات و اقوال جمع کیے گئے ہیں۔ کتاب فارسی میں ہے لیکن باجن نے جاپا اپنا اردو کلام بھی دیا ہے۔ اس کتاب کے ایک باب میں،

جسے ”خزینہ ہفتم“ کہا گیا ہے، شیخ باجن نے دوسروں کے اقوال کے ساتھ ساتھ اپنے اشعار، جگریاں اور دوہرے بھی دیے ہیں۔ ان اشعار کی زبان نویں صدی ہجری کی زبان ہے اور ان میں اسلامی اور ہندوی اثرات مل جل کر ایک ایسی شکل اختیار کرتے ہیں جو گجری اردو کے ساتھ مخصوص ہے۔ یہی اردو شاعری کی پہلی اور قدیم ترین روایت ہے۔ ”خزائن رحمت اللہ“ کے ”خزینہ ہفتم“ کی ابتدائی سطور اس لیے اہمیت رکھتی ہیں کہ ان میں باجن نے ”چکری“ کی تعریف کی ہے اور اس کے مقصد و مابیت پر روشنی ڈالی ہے۔ باجن نے لکھا ہے :

”در ذکر اشعار کہ مقولہ این فقیر است، بزبان ہندوی چکری خوانند و قولان ہند آترا در پردہ حائے سرود می نوازند و می سرایند۔ بعضے در مدح پیر دستگیر و وصفِ روضہ ایشاں و وصفِ وطنِ خود کہ گجرات است و بعضے در ذکر مقصدِ خود و مقصوداتِ مریدان و طالبان و بعضے در ذکر عشق و محبت۔“

چکری (چکری، ذکری کی گجری شکل ہے) میں بنیادی طور پر ذکرِ خدا، ذکرِ رسول، ذکرِ پیر و مرشد، ذکرِ تجرباتِ باطنی و وارداتِ روحانی کو اس طور پر ایسے اوزان اور ایسے عام فہم الفاظ میں لکھا جاتا تھا کہ اُسے گایا بھی جا سکے اور سازوں پر بجایا بھی جا سکے۔ چکری کی حبثیت مختصر گیت یا راگ راگنیوں کے اُن بولوں کی تھی جنہیں گا بجا کر لوگوں کے اندر عالمِ وجد و سرور پیدا کیا جا سکے۔ اس میں عشق و محبت کے جذبات بھی ہوتے تھے اور ایسے ناصحانہ مضامین بھی جن سے مریدوں اور طالبوں کی ہدایت ہو سکے۔

ہشت کے اعتبار سے چکری، بھجن اور گیت ہی کی ایک شکل ہے جس میں دوہروں کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ باجن کے ہاں اس کی عام ہشت یہ ہے کہ ابتدائی اشعار، جو ہم قافیہ ہوتے ہیں، ”عقدہ“ کہلاتے ہیں۔ اس کے بعد تین تین چار چار مصرعوں کے بند آتے ہیں جنہیں ”پین“ کہا جاتا ہے۔ آخری بند جو عام طور پر تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے، ”تخلص“ کہلاتا ہے۔ پہلے دو مصرعے ہم قافیہ اور تیسرا الگ، لیکن ہم وزن ہوتا ہے۔ ہر ”گیت“ سے پہلے یہ واضح کر دیا جاتا ہے کہ اُسے کس راگ کے مطابق لکھا گیا ہے؛ مثلاً ”عقدہ در پردہ صباہی“، ”عقدہ در پردہ ہلاول“، ”عقدہ در پردہ کدار“، ”عقدہ در پردہ لالت“ وغیرہ۔

۱۔ خزائن رحمت اللہ: شیخ باجن (قلمی)، کتب خانہ خاص افین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

شیخ باجن نے اپنی زبان کو کہیں ”زبانِ ہندوی“ کہا ہے اور کہیں ”زبانِ دہلوی“، اور اس کے تحت جو گیت دیے ہیں وہ سب قدیم اردو کے نمونے ہیں۔ اس سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ زبانِ دہلوی اور زبانِ ہندوی دونوں ایک ہی زبان کے دو نام تھے۔ زبانِ دہلوی اُسے اس لیے کہا گیا ہے کہ یہ زبان گجرات میں دہلی ہی سے پہنچی تھی۔ اب اس زبان کی، جس طرح کہ وہ شیخ باجن کے ہاں استعمال میں آئی ہے، چند مثالیں دیکھیے :

عقدہ در پردہ صباہی :

سب بھل باری تو ہیں بھولرا ہو بھر لیو ہاس
راول میرا راج کرے ری مندر کے ہاس
باجن باجن باجن تیرا تجھ باجین نا جیون میرا

یہ زبان و بیان اور یہ انداز باجن کے کلام کا عام رنگ ہے۔ اس میں روایت اور اس کے رمز و کنایہ سب ہندوی ہیں اور لفظوں کی ترتیب اور وزن سے پیدا ہونے والی موسیقی کی جھٹکار بھی ہندوی ہے۔ عقدہ کا ایک ہین (بند) اور دیکھیے :

جب لگ جب چلے ہے میری میری کہوے شاہ پوراؤں
منہ لہو بھر لیو تیرا ناؤں کریم و رحیم تیرا ناؤں
باجن جیو جیوے مجھ ناؤں بھرپور رہیا توں سب کے ٹھہاؤں
مجھ ناؤں کی میں ہونی واری جاؤں

یہاں بھی ہندوی روح تصوف کا راگ جگا رہی ہے۔ یہی وہ رنگ ہے جو آگے چل کر گرو نانک کے کلام میں چمکا اور یہی انداز ہے جو گرنٹھ صاحب میں بھگتوں کے کلام میں نظر آتا ہے۔ یہاں اسلامی تصوف کی روح، ہندوی رمز و کنایہ کے ذریعے غود کو ظاہر کرنے کی کوشش میں، اسی رنگ میں رنگ جاتی ہے۔ اب ہم باجن کا ایسا کلام پیش کرتے ہیں، جس میں عربی فارسی کے الفاظ نسبتاً زیادہ استعمال میں آئے ہیں۔ لیکن جس وزن میں وہ ڈھالے گئے ہیں، جو روح ان پر سایہ نگیں ہے اور جس فکر سے انہیں ملا رہی ہے، وہ خالصاً ہندوی ہے۔ ”در پردہ صباہی“ کا یہ ہین دیکھیے :

اللہ سیتیں جے کوئی ہوئے اللہ اور جگ اس کا ہوئے
من مراد گھر بیٹھے ہاؤے اس کو مار نہ سکے کوئے

کوئی اللہ سیتیں اللہ کسے سہیں باجن درویش پر مناوے
اللہ ہوں کوچہ سمیں بیٹھی پہکباوے
ایک اور ”عقدہ در پردہ صباہی“ کا یہ ہین دیکھیے :

سیو جے شیخ رحمت اللہ شیخ سیویں ہائے اللہ
روشن گیتہ برے نور صاحبہ کی حاجت دور
باغ سہارا ہے دربار واکہ چنیری در اتار
سایہ کنارے تمھارا تھانا زیارت اڑے شاہ شہال
شیخ عزیز اللہ تن قسط چمانگہر باجن کو تمھیں ہو دستگیر
شاہ رحمت اللہ ہے سانچا پیر

یہاں بھی فکر و احساس ہر ہندوی روایت اپنا رنگ چڑھا رہی ہے۔ ”عقدہ در پردہ لٹ“ کا یہ بند پڑھے اور دیکھیے کہ یہ ہم سے کیا کہہ رہا ہے اور کس روایت کو سامنے لا رہا ہے :

کہو لو کہو لو ری ہار دکھلاؤ سکھو
جس سکھو دیکھیں میری نینو جی سکھو
جس سکھو دیکھیں دکھ دلدنر جاوے
شاہ رحمت کا درس باجن ہاؤے

باجن کا کلام بڑھتے ہوئے بار بار نین کبیر اور گرو گرنٹھ صاحب کی طرف جاتا ہے اور اس طرز احساس کو آہارنا ہے جو ان ہستیوں سے مخصوص ہے۔ لیکن ان سے بہت پہلے شیخ باجن نے جگرہوں کی شکل میں اسے اتنا مقبول بنا دیا تھا کہ یہ موسیقانہ شاعری کا عام رنگ بن کر سارے بر عظیم میں پھیل گیا تھا۔ باجن کا یہ کلام، نور الدین ست گرو (م۔ ۱۳۸۸/۱۰۹۸ ع) کی روایت کی ارتقائی شکل ہے۔ اگلے زمانے کا یہ ایسا جدید رنگ سخن تھا کہ آنے والی نسلوں نے اسے قبول کر کے اپنے فکر و احساس کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ ”عقدہ در پردہ ہلاول“ کا یہ بند دیکھیے :

شواب محبت بھر بھر پیالے آشرف عشقت نال نوالے
ہس روئے ول سالامی نبی رسول کی جنوں جالی
بھکاری آیا عیدی مانگے پیری کا کچھ مجھ دھر سانگے
صحت تن اور عمر دراز رزق فراخ ثولیق تماڑ
اوکن سکھی کن کر لیں باجن کو دیکھن لیں

اور اس کے ہمہ ”عقدہ در پردہ ثوری“ پڑھیے :

عقدہ : کیوں نہ لاؤں چندنا اب ماہ ہریالا بنا
پین : شہ جو لایا چندنا چوہا چولہ سہو کے
ہوئی جو آئی نوشہ کی میرا جیورا ہو کے
جانی جوئی سوگرا چن چن لایا مالی
کچھ کندری کچھ کھولے شہ تیری ٹالیں تھالی
مائی بننے مل کر دیویوں آسیا
یہ بنا بنی جیوے ری کور لگ پر سیا
تخلص : باجن تیرا باؤلا تیرے کارن تیرے دھمکے
نبی پد مصطفیٰ میں نور جگ میں جھمکے

موسیقی کی یہ روح ، لفظوں کی یہ حلاوت ، جذبے کی یہ حرارت ، جو باجن کے کلام میں رس گھولتی ہے ، آج بھی ہمیں اس لیے متاثر کرتی ہے کہ یہ موسیقی آج بھی زندہ ہے۔ شیخ باجن کا کلام گانے بجانے کے لیے مخصوص سُرور کے مطابق ترتیب دیا گیا ہے۔ اس میں ہند اسلامی تصوف کا مزاج سرایت کیے ہوئے ہے جو ہندو اور مسلمان دونوں کو متاثر کرتا ہے۔ باجن کے کلام میں مزاج کی ٹونڈک اور نرسی ، تقیرانہ صدا کا لوچ اور لہجے کی مٹھاس ہمیں آج بھی بھلی لگتی ہے۔ شاہ باجن کے کلام میں اوزان سب ہندوی ہیں۔ فارسی و عربی لفظوں کو بھی اسی مزاج میں ڈھالا گیا ہے۔ جمع ، مضارع اور حاصل مصدر بنانے کے لیے بھی ہندوی صریحے استعمال کیے گئے ہیں۔ اس زبان پر بیک وقت برج بھاشا ، کھڑی ، پنجابی ، سرائیکی ، گجراتی اور راجستھانی کے ملے جلے اثرات نظر آتے ہیں۔ ان سب زبانوں کے اصول و قواعد بھی مل جل کر استعمال میں آئے ہیں۔

نویں اور دسویں صدی ہجری کی اسی ادبی روایت کے دوسرے ممتاز نمائندے قاضی محمود دریائی (۸۷۴ھ-۹۹۱ھ/۱۵۶۹ع-۱۵۳۸ع) ہیں۔ محمود دریائی گجرات

- ۱۔ شاہ باجن کے کلام کے یہ نمونے ”خزائن رحمت اللہ“ (مخطوطہ) انجمن ترقی اردو پاکستان سے لیے گئے ہیں۔
- ۲۔ تحفۃ الکرام : جلد اول ، مطبوعہ بمبئی ، ص ۸۱ اور خزینۃ الاصفیا ، مطبع عمر ہند لکھنؤ ، جلد دوم ، ص ۸۰ میں سال وفات ۹۹۲ھ دیا ہے۔ مؤلف خزینۃ الاصفیا (بقید حاشیہ اگلے صفحے پر)

کے ان برگزیدہ صوفیا میں سے ہیں جن کا فیض آج بھی جاری ہے۔ قاضی صاحب گجرات کے خواجہ خضر کہلاتے ہیں۔ دریائی لقب کی وجہ بیان کرتے ہوئے صاحب ”تحفۃ الکرام“ نے لکھا ہے کہ :

”قاضی محمود بعد از رحلت پدر بر مستند ارشاد بمکتب جست - بزرگی و خوارق ایشان عالم را فروگرفت و خدمت عالم آب ہم بایشان تعلق داشت - اکثر در کشتیہائے تباہی کہ یاد ایشاں مینمود بساحل مراد میرسیدند - ازین سبب ”دریائی“ لقب خاص مقرر گشت ۱۔“

قاضی صاحب پیرپور کے رہنے والے اور اپنے والد قاضی حمید عرف شاہ چایلندہ کے مرید تھے۔ شاہ چایلندہ ، شاہ قطب عالم سے ارادت رکھتے تھے۔ قاضی محمود اور شاہ عالم کے درمیان محبت کا گہرا رشتہ تھا۔ قاضی محمود دریائی انھیں منجھن شاہ کے نام سے پکارتے تھے۔ قاضی صاحب سے بہت سی کرامات بھی منسوب ہیں لیکن ان کی شخصیت کی نمایاں خصوصیت ولولہ عشق ہے۔ میر علی شیر قانع نے لکھا ہے کہ ”ہنگام جوانی از مقام غوثیت در گزشتہ بمقام محبوبیت در رسیدند ۲۔“ مزاج کی اس کیفیت اور عشق کی اس گرمی کا اثر ان کی شاعری پر گہرا ہے۔ یہی رنگ ان کی شاعری و شخصیت کا نمایاں رنگ ہے۔ سب تذکرہ نویسوں نے اس خصوصیت کا ذکر کیا ہے۔ ”مرآۃ احمدی“ میں یہ الفاظ ملتے ہیں :

”قاضی محمود از غلبات عشق پیوستہ بر حسب حال نقش عاشقانہ بعبارت ہندی در مقامات ہندیہ بطرز دل پسند ہی بست ۳۔“

(بقید حاشیہ گزشتہ صفحہ)

نے یہ قطعہ تاریخ بھی درج کیا ہے :

- حضرت محمود شیخ باکمال سالک مشہل کشا محمود داں
شد چو زلی دنیائے فانی درجہاں سالر و سلر او بگو شیخ ہدا
لیکن یہ اس لیے صحیح معلوم نہیں ہوتا کہ یہ ان کی وطن کو واپسی کا سال ہے۔ مولوی عبدالحق نے قدیم اردو ، مطبوعہ کراچی ، ص ۹۴ میں سال وفات ۹۹۱ھ دیا ہے۔ (ج - ج)
- ۱۔ تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۷۹۔
 - ۲۔ ایضاً : ص ۹۹۔
 - ۳۔ خانہ ”مرآۃ احمدی“ : مطبوعہ کلکتہ ، ص ۱۲۱۔

”خزینۃ الاصفیا“ سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے :

”صاحب ذوق و محبت و عشق از عظمتی خلفائے شاہ عالم گجراتی است۔
اشعار عاشقانہ بزبان ہندی فرمودے کہ تو الان آن دیار بوقت سماع اشعار
آفتاب بمجلس اصفیا میخوانند و بنایت موثر می باشند۔“

عشق کی اس شدت کا قاضی محمود دیارٹی پر یہ اثر تھا کہ ان کے سارے
کلام سے اس جذبے کی گرمی کا احساس ہوتا ہے۔ اس عشق کا اظہار اللہ، رسولؐ
اور مرشد کے ساتھ بھی ہے اور دین و دنیا کے سارے امور بھی اسی محور پر
گھومتے ہیں۔ عشق کی اس آگ کو وہ موسیقی کی نرمی اور بھوار سے ٹھنڈا کرتے
ہیں۔ ان کا بیشتر کلام، شیخ باجن کی طرح، گلے کے لیے لکھا گیا ہے۔ موسیقی
سے ان کی دلچسپی کا یہ عالم تھا کہ جب وقت مرگ قریب آیا تو محفل سماع منعقد
کی۔ وجد و حال کی کیفیت رقص کی کیفیت میں بدل گئی۔ اسی حالت میں سجدے
میں گر پڑے اور جاں بحق تسلیم کر دی۔

قاضی محمود دریائی کے ضخیم دیوان^۱ میں، اُس دور کی مقبول و مروجہ روایت
کے مطابق ہندوی روایت چھک چھک کر بول رہی ہے۔ پورے دیوان کے مزاج
پر، لہجے اور اسلوب پر، آہنگ اور ترنم پر، اوزان و بحر پر، اصناف اور انتخاب
الفاظ پر ہندوی مزاج کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔ قاضی صاحب کے کلام کے
مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ اردو شاعری کی روایت گجرات میں اس سطح پر آگئی
ہے جہاں اُسے ادب کے ایک معیار کے طور پر قبول کیا جا سکتا ہے۔ یہ بھی
محسوس ہوتا ہے کہ زبان میں اظہار کا سلیقہ پیدا ہو گیا ہے اور اب بات کو زیادہ
اعتدال کے ساتھ بیان کیا جا سکتا ہے۔

قاضی محمود دریائی نے اپنے کلام کو مختلف راگ راکتوں اور سُروں کے
مطابق ترتیب دیا ہے؛ مثلاً کلام پر جو عنوانات قائم کیے گئے ہیں وہ یہ ہیں :
چکری در پردہ ہلاول، در دھناسری، در ملہار، در کدرا، در کایان، در بھا کرہ،
در سارنگ، در پردہ رام کلی (پھر اس کی کئی قسمیں ہیں : وصالیہ، عشقیہ،
طلبیہ، فراقیہ، توحید، ترکیب غرور، عداوت مدعی، غم مدعی وغیرہ) در توڑی،
در اساوری وغیرہ۔ وہ شیخ باجن کی روایت چکری کو اپنے اظہار کا ذریعہ بناتے

۱۔ خزینۃ الاصفیا : جلد دوم، ص ۸، مطبوعہ نثر ہند لکھنؤ۔

۲۔ دیوان قاضی محمود دریائی : (قلبی)، انجمن ترقی اردو پاکستان۔ کلام کا محمولہ
اسی نسخے سے لیا گیا ہے۔

اور اُسے آگے بڑھاتے ہیں۔ کلام میں اپنے والد و مرشد کا ذکر بار بار کرتے ہیں :
قاضی محمد تن شاہ چایلندھا میرا سب دکھ کہ وہی اولاوے
محمد سنوری سائبان ہے اس بن اور نہ بھاوے

(در ہلاول، نمبر ۱۶، ص ۱۰)

اس زمانے میں، ہندوی روایت کے مطابق، شعرا اپنا ایک ہندوی تخلص
بھی رکھ لیتے تھے جو عام طور پر ہندی شاعری میں لاتے تھے۔ کبیر نے اپنے
نام کے آگے داس کا لفظ بڑھا کر کبیر داس کر لیا۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی نے
اپنا ہندوی تخلص انکھ داس اختیار کیا۔ اسی روایت کے مطابق محمود بھی بار بار
اپنے نام کے ساتھ داس کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ جیسے :

نبی محمد اللہ پیارا محمود داس سورا قاری

محمود دریائی کے کلام سے محسوس ہوتا ہے کہ ہندوی روایت کا رنگ اور
گہرا ہو گیا ہے۔ اس کا اثر زبان و بیان پر بھی ہے اور رسم و کلام پر بھی۔
”در ہلاول“ سے یہ ہند دیکھئے :

سائبان کن ایک بار اکھار ہوں دکھیا کروں جوہار

تیرے مکھڑے کے بلہار

محمود سائبان سیوک تیرا توں تو سورت سائبان میرا

کریں ہماری سار

است نبی محمد کی یہ محمود تیرا داس

برکت پیر چایلندھا سائبان پورویں من کی اس

”در دھناسری“ میں بھی یہی ہندوی رنگ و روایت غالب نظر آتے ہیں :

محمد درسن سائبان کا بھاوے چنت میری اور ناوے

جب بنس مکھ آپ دکھلاوے سب سہتاں ہاوری لاوے

چھپ چاند آبیار جاوے

اس روپ کاوے کھیتا دیکھ تاروں تیج نہ سہتا

کر پیٹھ سورج مکھ رہتا

منگل بدھ پر سہت آوے سکتی سنیچر بار جوہارے

راہ کیسائیں لون اتارے

قاضی محمد میرے من بھایا چاؤں چایلندھا پیر میں پایا

ان محمود کروں بہت ملایا

سارے کلام میں فراق کی کیفیت اور محبوب کے درشن کی محنتا ہے ، اسی لیے انتظار میں ہر دم آنکھیں کھولی ہیں ۔ معلوم نہیں محبوب کب آ جائے ۔ ”در ہلاول“ کے یہ بول دیکھئے :

جاگ باری اب کیا سووے رین کینی تیوں دن کیا کھووے
سوق میت نپاوے کوئے کھڑی رہا کن سووے سوئے
جس کے شد کون اونگ ناوے سودھن کیوں سو رین گنواوے
جاگ جاگ نہ نلاوے سوئے بیٹھے کیوں شد پاوے
محمود نہ جاگ نہ شد کون راوے سو کر میت پیچھیں پھٹاوے

عشق کی بھی کیفیت بدلے ہوئے اشاروں کے ساتھ ”در دھناسری“ میں ملتی ہے :

نہن رنگیلوں کے قربان نہن چھبیلوں کے قربان
نہن جنجالوں کے قربان نہن سلوانوں کے قربان
جن دیکھے سورہ کر دھو لے آپس کرے ندھان
دیکھت نہن مرک میں مونی جھیل ہوئی نسوان
ہنکھی ہنٹھی دیکھت مونی کالی کیتی جان

جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں ، قاضی محمود کا موضوع سخن عشق ہے اور اس عشق کی ہزار ادائیں ان کے کلام میں جھلکتی ہیں ۔ کبھی یہ عشق خدا اور عشق رسول میں ظاہر ہوتا ہے ، کبھی مرشد کی عقیدت میں ولولہ و وارفتگی بن جاتا ہے ۔ کبھی یہ فراق ہے اور کبھی ترکہ دنیا کے جذبے کو ابھارتا ہے ۔ یہ سارا کلام ، پڑھنے سے زیادہ ، قوالوں کی زبان اور سازوں کے سنگیت میں اثر کا جادو چکاتا ہے ۔ اس زبان پر برج بھاشا اور گجراتی کا اثر گہرا ہے ۔ یہاں ہم محسوس کرتے ہیں کہ ہندوی روایت پوری طرح چھا گئی ہے ۔

اسی روایت کو گجرات کے ایک اور نامور بزرگ شاہ علی محمد جیوگام دھنی (م ۱۵۶۵/۵۹۷۳ع) آگے بڑھا کر نقطہ عروج تک پہنچا دیتے ہیں ۔ شاہ علی محمد جیوگام دھنی ، شاہ ابراہیم کے بیٹے تھے ۔ احمد آباد میں آن کا مزار آج بھی مرجع خاص و عام ہے ۔

گام دھنی کا کلام پہلی مرتبہ ان کے ایک مرید ابوالحسن ابن عبدالرحمن فریسی الاحمدی نے مرتب کیا اور اس کا نام ”جواہر اسرار اللہ“ رکھا ۔ دوسری

مرتبہ ان کے پوتے سید ابراہیم ابن شاہ مصطفیٰ نے اسے مرتب کیا اور اس پر ایک دیباچہ لکھا جو طویل عربی عبارت سے شروع ہوتا ہے ۔ سید ابراہیم نے وہ فارسی قصیدہ بھی اس میں شامل کر دیا جو پہلے مرتب ابوالحسن نے تحریر کیا تھا ۔ جہاں تک کلام کا تعلق ہے ، وہ دونوں نسخوں میں یکساں ہے ۔ فرق صرف یہ ہے کہ دوسرے مرتب سید ابراہیم نے پورے کلام کو ابواب میں تقسیم کر دیا ہے ۔ دیوان کی ترتیب میں یہ التزام رکھا ہے کہ جن نظموں کا پہلا لفظ الف سے شروع ہوتا ہے ان کو ایک جگہ کر دیا ہے اور جن کا پہلا لفظ ب سے شروع ہوتا ہے ان کو ایک ساتھ کر دیا ہے ۔ اس طرح ہر حرف کا ایک باب مقرر کر دیا گیا ہے ۔ ہر نظم کو ”مکشفہ“ کہا گیا ہے ۔ ہر نظم کئی بندوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کو ”نکتہ“ کا نام دیا گیا ہے ۔ شیخ باجن نے اپنے گیت یا نظم کو ”عقدہ“ کا نام دیا تھا ، ہر بند کو ”پین“ کہا تھا اور آخری بند کو ”تخلص“ کا نام دیا تھا ۔ بیست دونوں کے ہاں ایک ہے ۔ جیوگام دھنی کے ہاں ”پین“ ”نکتہ“ ہو جاتا ہے اور پوری نظم مکشفہ کہلاتی ہے ؛ مثلاً مکشفہ ، لکنہ اول در عقدہ ، نکتہ دوم ، نکتہ سوم ، نکتہ چہارم در تخلص ۔ ”جواہر اسرار اللہ“ میں ایک سی حرفی بھی ملتی ہے جو پنجابی کی ایک مقبول صنف ہے اور شاید یہ اردو میں اب تک پہلی ”سی حرفی“ ہے ۔

شاہ علی محمد جیوگام دھنی کا کلام فلسفہ ہمہ اوست کا ترجمان ہے اور اس میں ”اثبات توحید و وجود واحد اور اسرار اللہ“ کو مختصر الفاظ میں اشاروں میں بیان کیا گیا ہے ۔ گام دھنی بہت مشکل پسند شاعر ہیں اور ہر بات کو صرف اشاروں میں بیان کرنے کی وجہ سے ان کے کلام میں ابہام نمایاں ہو گیا ہے ۔ سارا کلام واردات قلبی ، عرفان ذات کے مسائل اور صوتیائے تجربات میں ڈوبا ہوا ہے ۔ وہ مسائل تصوف کو طرح طرح سے پیش کرتے ہیں ۔ کبھی تمثیل سے واضح کرتے ہیں اور کبھی قصہ کہانی کے ذریعے ۔ صاحبہ مرآۃ احمدی نے لکھا ہے کہ :

”جز نقش توحید نمرودے ۔ دیوانے دارد ہندی ۔ زبان در روش
و معنی برابر دیوان مغربی است ۲۔“

- ۱۔ ہم نے سید ابراہیم کے مرتبہ قلمی نسخے ”جواہر اسرار اللہ“ سے استفادہ کیا ہے جو انجمن ترقی اردو پاکستان کی ملکیت ہے ۔
- ۲۔ خاتمہ مرآۃ احمدی : ص ۶۵ اور تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۴۱ ۔

گامِ دہنی کے لیے توحید اور ہمہ اوست کا مسئلہ ساری کائنات پر حاوی ہے۔ وہ ساری زندگی اور ساری دنیا کو اسی رنگ سے دیکھتے ہیں۔ یہی ان کے کلام کا مرکز ہے۔ سولانا شیرانی نے لکھا ہے کہ ”معلوم ہوتا ہے کہ وہ صفات سے گزر کر عین ذات میں ہو ہیں۔ قلب پر وہابی کیفیت طاری ہے۔ بشر، شجر، قمر، بھول، کلی، غنچہ غرض تمام مظاہر قدرت میں محبوبِ حقیقی جاوہ نما ہے اور یہ اس کے نشہٴ محبت سے سرشار ہیں۔ اس سے رنگ رلیاں کرتے ہیں اور محفوظ ہوتے ہیں۔ کبھی مجنوں بنتے ہیں، کبھی لیلیٰ، کبھی شیریں ہیں کبھی خسرو، کبھی دولہا ہیں اور کبھی دلہن۔ محبوب اُن کا بھیس بھرتا ہے اور یہ محبوب کا ہر وہم اختیار کرتے ہیں۔ وہ ان پر ناز کرتا ہے اور یہ اس پر ناز کرتے ہیں۔ رنگ اڑاتے ہیں اور ہولی کھیلتے ہیں۔ مختصر یہ کہ وہ اپنی محبت میں سگن ہیں۔“ یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں سوز و ساز کی کیفیت آج بھی محسوس ہوتی ہے اور آج بھی، جب کہ ان کے کلام کی زبان مشکل اور غیر مألوس نظر آتی ہے، الفاظ اور اُن کا آہنگ و ترمیم دل پر اثر کرتا ہے۔ یہ سچے عاشق کے جذبہٴ عشق کا سچا اظہار ہے۔

ان کی شاعری کا مجموعی مزاج ہندوی ہے جس پر ہندوی اسطور، روایت، صنمیت و رمزیات کا گہرا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ ہمہ اوست کے فلسفے نے شاہِ گامِ دہنی کے اندر دنیا کی رنگا رنگی اور تضاد کو ایک وحدت بنانے کی بصیرت عطا کر دی ہے۔ باجن اور محمود دریائی کا کلام بھی اسی ہندوی روایت کی کڑیاں ہیں لیکن گامِ دہنی کے کلام میں ہندوی روایت بہت گہری ہو کر ایک لیا رخ، نیا رنگ اختیار کر لیتی ہے۔ گامِ دہنی کا کلام ہندوی روایت کا قطعہٴ کمال ہے۔ لیکن یہاں، اور یہ بہت دلچسپ بات ہے، فارسی روایت کے اثرات بھی ہلکے ہلکے جذب ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ مظاہر ہندوی روایت حاوی ہے لیکن لاشعور میں ”ردِ عمل کی تحریک“ نے سر اٹھانا شروع کر دیا ہے۔ یہ نقوش اتنے دھندلے اور یہ اثر اتنے پردوں میں چھپا ہوا ہے کہ گامِ دہنی کے کلام میں اسے اڑنے بادل کے سائے کی طرح کبھی کبھی دیکھا جا سکتا ہے۔ گامِ دہنی کے کلام کے ایک حصے میں، اور ممکن ہے یہ آخری دور کا کلام ہو جب وہ ابلاغ کے نئے وسیلوں کی تلاش میں فارسی شاعری کی طرف گئے ہوں، یہ احساس ہوتا ہے کہ فارسی روایت نے اپنا رنگ جہاں شروع کر دیا ہے

۱۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد اول، ص ۱۸۳۔

اور اسی رنگ کے ساتھ باجن، قاضی محمود دریائی اور گامِ دہنی کے مخصوص رنگِ سخن کی روایت کا بھول کُھیلانے لگا ہے۔ گامِ دہنی کے ہاں فارسی مصرعوں کی گونج سنائی دیتی ہے، فارسی بھروں کو استعمال کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ کبھی کبھی فارسی زبان کے روزمرہ و محاورہ ترجمہ ہو کر اظہار کا ذریعہ بنتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً ع: ”جئے نیم لیلیٰ جو یا لوڑو منجہ مجنوں کی نینوں دیکھو“ سعدی کے مشہور فقرے ”لیلیٰ را چشمِ مجنوں باید دید“ کا ترجمہ معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح ”ساجن گھر میں کرے سو لٹکے اے ککن پر ڈھونڈن جانویں“ فارسی کے مصرع ”یار در خانہ و من گردِ جہاں میگردم“ سے متاثر معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح ”کان کرو یہ ہم کہانی“ میں کان کرو ”گوش کن“ کا ترجمہ ہے۔ ”دھن تھہ پر لٹکے کیوں لٹکے تھہ جیسا ساتھی یار دھرے“ میں لٹکے کرنا ”ناز کردن“ کا اور یار دھرنا ”محبت داشتن“ کا ترجمہ ہے۔ اسی عمل کے زیر اثر جیو گامِ دہنی کے کلام میں فارسی اوزان کا بھی پتا چلتا ہے۔ مثلاً یہ اشعار:

یہ جیو تو رہتا نہیں پور من دوکو سہتا نہیں

عہ جگ کہے جمتا نہیں یو باج مجہ کمتا نہیں

”ہمز مربع سالم“ کے وزن میں ہیں۔ اور یہ مصرعے:

اس ہستی کا کیا پتیارا آج تمہوں کل دوجوں مارا

سو کیوں تم کون دھرے پیارا

”ہمز مربع سالم“ کے وزن میں ہیں۔

آئیے اب گامِ دہنی کا کچھ کلام بھی دیکھیں تاکہ ان کی فکر، ان کے احساس اور زبان و بیان کا نقش اجاگر ہو سکے۔

مکاشفہ لکنتہ اول در عقدہ:

آہیں کھیلوں آپ کھیلاؤں آہیں آہیں لیکل لاؤں

لکنتہ دوم:

میرا ناؤں منجہ ات بھاوے میرا جیو منجھے ہرچاوے

میرا نہ منجھے سوں مانے رہری اینیں روپ لیہائے

لکھتے سوم :

لاگا لہ سو منجھ سوں میٹھا جد کا سودھن آپس دیتھا
جیکو اینیں روپ لبھاوے سہسوکینو نہ آپ سہراوے
لکھتے چہارم در قتلص :

میں منجھ دھریا نااوں سنگھاتی شاہ علیجو ہے منجھ سانھی

منجھ بن کوئی نہیں جگ مانھاں جیری سہاگن ہوں ۔۔۔

مکاشفہ لکھتے اول در عقدہ :

آپیں کھیلے آپ کھلاوے آپیں آپس لیکل لاوے
گام دھنی کی یہ عام پست اور رنگ کلام ہے ۔ وحدت الوجود ان کا خاص
موضوع ہے جسے وہ طرح طرح سے بیان کرتے ہیں :
بات پیا جس پوچھن جائے کھانکھر کھولے کھاول آئے
رقی کا چھید نہائے

بوجھ پناں جی تمھوں دیا ہے رقی کا کور بھاک کیا ہے
اس منہ بھی اُن بھیس لیا ہے

اسی موضوع کو وہ بار بار دہراتے ہیں اور ہر بار اس میں ایک نیا رنگ ابھارتے
ہیں ۔ کبھی کہتے ہیں :

سہتیاں ملا مور بھات پکاوے آپیں کھاوے آپ کھلاوے
سیندی چوٹی ہاتوں لاوے کرہ ابھرن آپ دکھاوے
اور کبھی کہتے ہیں :

احد واحد کی گھونگھٹ مانھاں کرے تھیلی ذات سوناٹھاں
وہی لاہوت ہو جبروت آوے ملکوت قاسوت کے بھاو لیاوے
ولی سو انسان کامل تھاوے پاچ جنہ حضرت آت دکھاوے

چند مثالیں اور دیکھیے :

۱۔ اتنی بات نبوجھی لوگاں آپ نہہانا کری سو کوئے

علم قدرت جس تھورا ہووے کی مجبور بھارا ہوئے

۲۔ جہال جہال کھل بھل جاسی جلال جلال مل ایکچ تھاسی

ہے جس صفت دوماںی ہووے وہی صفت اُس ذات ملاسی

۳۔ دونی وجود کون موجود ہونا یہ تو بات محال ہے لوگا

ایک حقیقت ہے گی آہ جان نمالوں کاہے بھوکا

۴۔ جیوں بھول کلی رنگ رلی وہی جیوں نبی عہد علی وہی

تیوں علیمحمد ولی وہی

۵۔ آپس کوں اوں پپو پچھائے پپو کوں اوں کو دور جانیں

تو کیوں پاوے یوں من آئے

شاہ علیجو پپو پچھانوں علیمحمد دونی بھانوں

ایک وجود ہے من یوں اُنوں

کلام کے اس انتخاب سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ زبان و بیان کی
سطح پر گام دھنی نے باجن اور محمود دریائی کی روایت کو آگے بڑھایا ہے ۔
یہاں وحدت الوجود اور ہمہ اوست کا فلسفہ طرح طرح سے اظہار کی راہ پاتا ہے ۔
جہال اور جلال ، وحدت اور کثرت ، ذات اور صفات ، سمندر اور یوںد ایک ہی
تصویر کے دو رخ نظر آتے ہیں ۔ اسی بات کو گام دھنی بار بار سمجھاتے ہیں ۔
کبھی یہ کہہ کر کہ ”آپیں کھیلوں آپ کھلاؤں“ اور کبھی ”آپیں کھیلے آپ
کھلاوے“ کہہ کر اور کبھی ”علی عہد دونی بھانوں ، ایک وجود ہے من یوں
اُنوں“ کے اظہار سے ۔ اور ہر بار کہنے والا یہ محسوس کرتا ہے کہ بات اب بھی
پوری طرح بیان نہیں کی جا سکی ہے ۔ اس تشنگی کے احساس سے گام دھنی کے
ہاں ایک دکھ ، ایک کرب کا احساس جاگتا ہے اور وہ یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ
نہ صرف وہ اپنے دل کی بات واضح نہیں کر سکے ہیں بلکہ لوگ بھی اُن کی بات تک
نہیں پہنچے ہیں ۔ اسی لئے کبھی یہ کوب یوں ظاہر ہوتا ہے کہ ”بوجھ پناں جی
تمھوں دیا ہے“ اور کبھی ”اپنی بات نہ بوجھی لوگا“ کے الفاظ سے ۔ شیخ باجن
اور محمود دریائی نے اپنے صوفیانہ خیالات کو سنگیت کی زبان بنا کر پیش کیا
ہے لیکن شاہ علی عہد جیو گام دھنی نے اسے پوری سنجیدگی سے اپنے منفرد تہربات
و احساسات کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے ۔

گام دھنی کا انتقال ۱۵۶۵/۹۷۳ ع میں ہوا ۔ اُس وقت برعظیم پاک و ہند
پر اکبر اعظم (۱۵۵۶ء-۱۶۰۵ء) کی حکومت تھی ۔ گام دھنی کی وفات تک
سلطنت گجرات قائم تھی لیکن ضعف و انتشار نے اسے اندر سے کھوکھلا کر
دیا تھا ۔ اسی زمانے میں تاریخ کے صفحات پر ایک اور نام ابھرتا ہے اور اُس
روایت کو آجاگر کر دیتا ہے جس کے ہلکے ہلکے نقوش ، فارسی اثرات کی شکل
میں ، ہم جیو گام دھنی کے ہاں دیکھ چکے ہیں ؛ شیخ خوب عہد چشتی فارسی روایت
کے اسی علم بردار کا نام ہے ۔ شیخ خوب عہد چشتی (م - ۱۰۲۳/۱۶۱۳ء)
گجرات کے اُن صوفیائے کبار میں سے ہیں جن کا نام آج بھی عزت و احترام سے

لیا جاتا ہے۔ شیخ خوب بھٹ، کابل بھٹ سیستانی (م - ۱۵۷۹/۱۵۷۱ع) کے مرید اور یگانہ روزگار انسان تھے۔ فارسی زبان و بیان اور انشا پر انہیں کامل عبور حاصل تھا۔ ان کی مشہور زمانہ تصنیف ”اسواجِ خوبی“ فارسی انشا کا خوب صورت نمونہ ہے۔ صاحبِ تحفۃ الکرام نے لکھا ہے کہ:

”میان خوب بھٹ چشتی درویشِ کامل و صاحبِ لسان و صاحبِ سخن بودند۔ در تصوف دستِ رسا داشتند و بر ’جامِ جہانِ نما‘ شرح نوشتند۔ اسواجِ خوبی و خوب ترنگ نیز از ایشان یادگار مشہور و معروف است۔۔۔ تاریخ وصال ”خوب بھٹ“ گذشتہ است۔“

میان خوب بھٹ کی اردو مثنوی ”خوب ترنگ“ ۱۵۷۸/۱۵۸۶ع کی تصنیف ہے اور چودہ سال بعد اس کتاب کو سامنے رکھ کر انہوں نے ۱۵۹۱/۱۶۰۰ع میں ”اسواجِ خوبی“ کے نام سے فارسی میں اس کی شرح لکھی۔ ”اسواجِ خوبی“ میں زبان کے سلسلے میں ”عذر خواہی“ کے عنوان سے انہوں نے ایک دلچسپ بات یہ لکھی کہ:

”ہر یک شعرے بزبانِ خود تصنیف کردہ اند و میکنند و من بزبانِ گجراتی کہ بالفاظِ عجمی و عربی آمیز است همچنان گفتم عیبی میکنند کہ لفظ را تفسیر دادہ لیافردہ ام۔“

اس بیان کے معنی یہ ہیں کہ شیخ خوب بھٹ چشتی نے گجراتی زبان استعمال کی ہے اور صرف اظہارِ مدعا کے لیے عربی و فارسی الفاظ کا سہارا لیا ہے۔ اگر عربی و فارسی الفاظ کو چھوڑ کر اس زبان کا تجزیہ کیا جائے تو یہ وہی زبان ہے جسے آج ہم اردو کے نام سے موسوم کرتے ہیں اور جو اس وقت خصوصاً مسلمانانِ گجرات کی عام اور ادبی اظہار کی واحد زبان تھی۔

خوب بھٹ چشتی کے زمانے میں سلطنتِ گجرات زوال پذیر ہو چکی تھی۔ انتشار نے ڈیرہ جا رکھا تھا اور نفاق نے سلطنت کی سالمیت کو اندر سے پارہ پارہ کر دیا تھا۔ اسی کمزوری سے فائدہ اٹھا کر اکبر اعظم نے ۱۵۷۲/۱۵۸۰ع میں گجرات کو اپنی سلطنت میں شامل کر لیا۔ ”خوب ترنگ“ فتحِ گجرات کے چھ سال بعد ۱۵۷۸/۱۵۸۶ع میں تالیف کی جاتی ہے۔ اس وقت گجراتی تہذیب

۱۔ تحفۃ الکرام: جلد اول، ص ۶۷۔

۲۔ خوب ترنگ و شرح خوب ترنگ: (اسواجِ خوبی)، قلمی، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

کی ساری قدروں اپنی جگہ سے ہل چکی تھیں۔ شر کی قوتوں نے معاشرے کی مثبت قدروں کو مغلوب کر دیا تھا۔ بے یقینی اور عدم تحفظ کے احساس نے اس تخلیقی آگ کو بھیا دیا تھا جو حبیبوں سے روشن تھی۔ انہی تہذیبی حالات کا اثر تھا کہ عشق کی وہ گرمی، جو ہمیں جیوگم دہنی کے کلام ”جواہر اسرار اللہ“ میں ملتی ہے، یا سوز و ساز کا وہ رنگ ترنگ جو شیخ باجن کے ”خزائنِ رحمت اللہ“ میں نظر آتا ہے، یا محبت کا وہ رس اور جوش و ولولہ جو قاضی محمود دریائی کے ”دیوان“ میں ملتا ہے، شیخ خوب بھٹ چشتی کی ”خوب ترنگ“ میں دکھائی نہیں دیتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عشق کی آگ ٹھنڈی پڑ گئی ہے۔ تصوف اب علم کی ایک شاخ بن کر رہ گیا ہے اور وارداتِ قلبیہ و تجرباتِ روحانی کے عناصر اس میں سے زائل ہو گئے ہیں۔ ”خوب ترنگ“ میں خوب بھٹ چشتی علمی بحثیں کرتے ہیں۔ اس میں اصطلاحات کی کثرت نظر آتی ہے۔ یہاں قدرتِ بیان کا احساس تو ہوتا ہے، یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کی نظر علمِ تصوف پر نہ صرف گہری ہے بلکہ وہ اس پر عملاً ماہرانہ قدرت بھی رکھتے ہیں، لیکن ساتھ ہی ساتھ عشق کی آگ، سوز و ساز کی کیفیت اور احساس کی گرمی کے ٹھنڈا پڑ جانے کا بھی احساس ہوتا ہے۔

”خوب ترنگ“ میں خوب بھٹ چشتی نے تصوف و اخلاق کے باریک عالمانہ نکات بیان کیے ہیں۔ جیسا کہ مثنوی کے آغاز میں خوب بھٹ چشتی نے لکھا ہے کہ انہوں نے اس مثنوی میں اپنے پیر و مرشد شیخ کمال بھٹ سیستانی کے اقوال اور ہدایات کو نظم کا جامہ پہنا کر ”اس مثنوی گجراتی را خطاب خوب ترنگ دادم“ اور یہ بھی واضح طور پر لکھا ہے کہ انہوں نے گجرات کی بولی میں عرب اور عجم کی بات شامل کی ہے:

جیوں دل عرب عجم کی بات سن بولی بولی گجرات
”عذر خواہی“ کے تحت ایک اور جگہ لکھا ہے کہ:

جیوں میری بولی آندہ بات عرب عجم ملا ایک سنگھات

یہ وہ ”زبا رجحان“ ہے جو خوب بھٹ چشتی کے قلم سے بار بار ظاہر ہو رہا ہے۔ خوب بھٹ چشتی اس نئے رجحان کے اولین معمار ہیں جس کے بعد یہ رجحان دکن پہنچ کر اردو زبان و شاعری کے دھارے کو بدل دیتا ہے اور فارسی روایت

۱۔ خوب ترنگ: (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

رفتہ رفتہ ہندوی روایت کی جگہ لے لیتی ہے۔

”خوب ترنگ“ میں خوب ہند نے حضرت وحدت، قوس احدیت، قوس واحدیت، حضرت الہیت، قوس ظاہر وجود، تمثیل مراتب، حقایق موجودات، ظہور عین حق، ظہور عین عالم، ذات مطلق از احاطہ اضافات، وجودے کہ قائم بوجودے، نور وجود، عین حجاب و منکشف حجاب، احاطہ افعال حق در عالم، فاعل بصفات نہ بذات وغیرہ جیسے دقیق موضوعات پر قائم اٹھایا ہے۔ اس قسم کے موضوعات پر آج سے تقریباً چار سو سال پہلے کی اردو میں لکھنے کی دشواریوں کو وہی لوگ جانتے ہیں جنہوں نے جوئے شیر لانے کا ہنر سیکھا ہے۔ اس اعتبار سے یہ ایک بیش بہا تصنیف ہے اور اسی وجہ سے یہ کتاب اہل علم و فضل میں اتنی مقبول ہوئی کہ انہوں نے ”خوب ترنگ“ کو سامنے رکھ کر اسے اپنی تصانیف کا موضوع بنایا۔

ہند عاصم برہانپوری نے ”نہایت حیات“ کے نام سے ۱۱۶۵/۱۷۵۱ع میں اس کا ترجمہ کیا اور شیخ ہند مخدوم (م - ۱۱۵۵/۱۷۴۲ع) نے، جو ارکٹ کے رہنے والے تھے، اس کے بعض مشکل آیات کی شرح ”مفتاح التوحید“ کے نام سے لکھی۔

”خوب ترنگ“ میں کہیں منقولات شیخ ہند کو منقول کیا گیا ہے، کہیں تصوف کے باریک نکات حکایت کے پیرائے میں بیان کیے گئے ہیں۔ ایک جگہ شیخ رچلی کی حکایت بیان کی گئی ہے اور ایک مقام پر بلونت سوار کی داستان کے ذریعے تصوف کی باریکیاں سمجھائی گئی ہیں۔ شیخ رچلی کا قصہ دلچسپ ہے؛ لکھا ہے کہ ایک ہی احاطے میں شیخ رچلی کے چار مکان تھے۔ ایک دن وہ ایک مکان کی چھت پر چڑھا اور دیکھا کہ تین مکان تو ہیں، چوتھا نہیں ہے۔ بہت پریشان ہوا کہ آخر کہاں چلا گیا۔ سوچا اس لیے روٹھ کر چلا گیا کہ پہلے میں نے اس کا خیال کیوں نہیں کیا۔ چھت سے نیچے اترتا اور اس کی تلاش میں نکل گیا تاکہ روٹھے کو منا کر لائے۔ لوگوں سے مکان کا ”حلیہ“ بیان کیا۔ کسی نے کہا کہ ہاں اس طرف جائے دیکھا ہے۔ ادھر بھاگا مگر وہاں بھی نہ ملا۔ اسی دوڑ دھوپ میں اتنا تھک گیا کہ سوچا ذرا دیر کسی مسجد میں آرام کر لوں، پھر تلاش کو نکلوں گا۔ وہاں جو آیا تو اُسے کچھ قلندر بیٹھے نظر آئے۔ ان سے اپنا احوال بیان کیا اور سو گیا۔ قلندروں کو جو مذاق سوچا تو انہوں نے اس کی داڑھی موٹھ صاف کر دی۔ فجر کے وقت آنکھ کھلی تو وضو کی غرض سے

حوض پر گیا۔ وہاں جو اپنا عکس دیکھا تو کہا یہ تو میں نہیں ہوں۔ شاید کوئی بھولا بسرا قلندر میری جگہ آ گیا ہے۔ اب وہ خود اپنی تلاش میں لگلا۔ آوازوں پر آوازیں دیں، مسجد کا ایک ایک کونا چھان مارا لیکن وہ اپنے آپ کو نہ پا سکا۔ خوب ہند چشتی نے تصوف کے اس باریک نکتے کو خوب صورتی سے بیان کیا ہے:

ہاں میں مکہ دیکھت ہاں بیج داڑھی یوں دیا قرار
ہوں رہا مسجد مانہ سوئے یہ منجھ یسرا تیں ہے کوئے
کوئی قلندر ہے جنبہ تانہ بھولا آیا میری تھانہ
جاؤں ڈھونڈ منجھے لے آؤں واہ ہمیں ہوں منجھ کیوں پاؤں
پھر آئے مسجد کے دوار ہاکاں ماریں بہت پکار
ہو ہوں ہو ہوں کہ رچلاویں رہے ہوں ہب ونکوں کیوں پاویں

شیخ رچلی کا یہ قصہ مولانا عبدالرحمن جامی (م - ۸۹۸/۱۴۹۲ع) کی مثنوی ”ملامان و اہمال“ کے اس کُرد کے قصے سے ملتا ہے جو کوہ و صحرا سے شہر میں آیا اور ہاں کے ہنگامے کو دیکھ کر خیال کیا کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ اُس ہنگامے میں گم ہو جائے، اس لیے اپنی پہچان کے لیے سوئے وقت ایک کدو اپنے آپ سے باندھ لیا۔ سرد زہرک نے جو کُرد کو کدو باندھے سوئے دیکھا تو سمجھ گیا کہ معاملہ کیا ہے؟ اس نے چپکے سے کدو اُس کے پیچھے سے کھولا، اپنے پیچھے سے باندھا اور وہیں سو گیا۔ کُرد جب بیدار ہوا تو دیکھا کہ وہ کدو، جو اُس نے اپنے پیچھے سے باندھا تھا، کسی اور کے پیچھے باندھا ہے۔ اُس نے سرد زہرک کو آواز دی اور کہا:

ایں سنم یا تو نمی دایم درست گرم چوں این کدو پر پائے تست
ور توئی این من کجایم کیستم در شازی من نیایم چیستم؟

جامی کے ہاں کُرد کا کردار پیش کیا گیا ہے۔ خوب ہند چشتی کے ہاں شیخ رچلی کا معروف کردار لایا گیا ہے۔ کُرد اور شیخ رچلی دونوں سادہ لوح ہیں۔ دونوں اسی سادہ لوحی میں گم ہو جاتے ہیں اور اپنے آپ کو تلاش کرتے ہیں۔ خوب ہند اور مولانا جامی دونوں نے عرفان ذات کے نکتے کو دلچسپ قصے کے ذریعے بیان کیا ہے۔ فارسی کے اظہار میں زور بیان مؤثر ہے لیکن خوب ہند چشتی نے بھی عوامی زبان میں اپنے مفہوم کو واضح ضرور کر دیا ہے۔ تصوف کے انہی پیچیدہ نکتوں کو، شیخ کمال ہند سیستانی کے منقولات کے طور پر، بار بار سامنے لایا گیا ہے۔ یہی اس مثنوی کا مقصد ہے۔ ”خوب ترنگ“

کی خوبی یہ ہے کہ اس میں ایک مشکل موضوع کو عام زبان میں کامیابی کے ساتھ سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ”بولی گجرات“ میں یہ اپنی نوعیت کی پہلی چیز ہے جس میں عربی و فارسی کی آمیزش نے زبان و بیان کو ایک نئے معیار سے آشنا کیا ہے۔ اس کے اوزان، عین گجری اردو کی روایت کے مطابق، ہندوی ہیں، لیکن زبان میں فارسی عربی کے الفاظ کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ ”بعضے مقولات“ شیخ کمال چٹا کے یہ اشعار دیکھیے جن کے بڑھنے سے مثنوی کے مزاج، موضوع، رنگ، سخن اور زبان و بیان کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

پہلوں اُس کا کر عرفان	ہے موجود سو کتنی شان
کس کی چھت پر چھتا نہ سونے	اک موجود وجودی ہوئے
ذات نہ وہ چھت مان عجاج	وہ اپنی ذاتیچ چھتاج
وے موجود سو ذہنی جان	ہب دوجا موجود چھہان
ہاتھ لاو تب ہائے ذات	دھریا اُس کا نانوں صفات
ذہنی ہے لازم چھت ساتھ	سمع بصر نہیں لاگے ہاتھ
کروں بیان سنیں دھر کان	ہب موجود جو تیجی شان
اسا اُن کا نانوں کہانے	وے موجود اضافی ہائے
اسم الہی کہیے تیں	کرمے اضافت تنزیہ دس
اسم گیانی وہ سب کوئے	تشبیہ دھریں اضافت ہوئے
ارض زمین دھرق کہیں تب	جیوں سائی تنزیہ سوں جب
گھڑیاں کوز بتیری نالوں	مائی تشبیہ سوں جب ٹھانوں
دیکھ آرسی مانہ مثال	ہاوے ہر موجود اتال
ہے موجود وجود جیوں	فرض کروں اک شخص سوکیوں
دیکھ پچھانے ہر ہر گھات	وے ہب علم بصارت مات
موم سپین نرمائی جیوں	یہ موجود سو ذہنی کیوں
موم جو عین وجود سو ہائے	نرمائی کوں ہاتھ جو لائے
دکھلاوے کھوروں کی گھات	موم سپین نرمائی مات
مومیں چھت کھوری گوں دہت	یہ موجود اضافی کیت
صفت اضافت سمجھ چھہان	ہر موجود فرق سوں جان
ہائے مراتب سنہ توں ذات	خدا تجھے سبھاوے ہات
زاید ذات نہ من منہ آن	یہ موجود وجود سو جان
عین جی موجود سو لیکھ	انہاں وجود صفت نیں دیکھ

کہے وجود صفت توں جب گھر کی شان سو بوجھے تب
حق کی ذات کہے کیوں تب عدم وجود نہوے کب
رات ہووے بہادوں کی جب دیکھو انکھیاں مینچ سو تب
تب بھی دیکھا جائے اندھیار کچھو اُجالا تیتی بار
توں خوبی سمجیا اس شان ہیں کہوں تک من دھر کان
عدم وجود اضافت ہوئے ولی صفت مت کہوے کوئے
ہوری مثنوی میں ایک تسلسل کا احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ
مثنوی پر مصنف کو قدرت حاصل ہے اور زبان و بیان کی کزور روایت کے
وجود اپنی بات کہنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ چند مثالیں اور دیکھیے۔ ایک
جگہ ”مرامہ“ لائقین کہ غیب ہوت ذات مطلق است، نمودن در خود“ کو دو
عروں میں اس طرح واضح کرتا ہے :

جیوں بصر تہیں دیکھیں سب ولی بصر نہیں دیکھیں کب
ہے بھی نہیں بھی کہیا بجائے مطلق قید مہیں نہیں آئے
”ظہور“ کے مسئلے کو کتنی سادگی اور آسانی کے ساتھ ان اشعار میں بیان
کیا ہے :

ظہور پردا ہے اور شان کریں نہ چلی شان گان
پہلی شان نہ پایا جائے عارف کوں اس منہ دکھلائے
تھان نہ رنگ نہ صورت ہوئے ضد نہیں اور مثل نکوئے
ایک اور جگہ علم کے مفہوم کو بڑے سلیقے سے واضح کیا ہے :

ہوں ہوں علم اسی مفہوم عالم علم علم معلوم
جس نسبت یہ عالم ہوئے اسم الہی کہیے سونے
جس نسبت معلوم سو ہائے تینہ ممکن خلوص کھائے

خوب چھ چشتی کے کلام کے مطالعے سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ
زبان میں اظہار کی روایت اب اور آگے بڑھ گئی ہے۔ ہندوی روایت پر فارسی کا
رنگ و اثر غالب آنے لگا ہے۔ ”بولی گجرات“ میں عربی فارسی الفاظ کا تناسب
بڑھ گیا ہے۔ اس تہذیبی عمل نے لسانی سطح پر اردو زبان کے ارتقا کو نئی منزل
کا راستہ دکھایا اور خوب چھ چشتی کے ساتھ باجن، محمود دریائی اور گام دھنی
کی زبان ایک نئے تشکیلی دور میں داخل ہو گئی، ”خوب ترنگ“ زبان و بیان
کے اسی عبوری دور کی نمائندگی کرتی ہے۔

اب ایک دلچسپ سوال یہ سامنے آتا ہے کہ تاریخ کے اس تہذیبی موڑ پر

خوب ہند چشتی کو اس منہوی کی شرح فارسی میں لکھنے کی ضرورت کیوں پیش آئی؟ کیا یہ کام خوب ہند "بولی گجرات" میں نہیں کر سکتے تھے؟ خوب ہند نے اس کی وجہ اسوجہ خوبی (فارسی) میں یہ بتائی ہے :

"ایجا قصد شعر میں حفظ مراتب نکرد کہ مضمون مراتب بغایت مغلق و اشکالے تمام دارد و اگر قصد رعایت شعر باشد از انہام مستمعان دور تر افتد کہ ما وسعی فی الارض ولا می اساء ہر کہ در زمین وآسمان نکتہ در وزن شعر و قافیہ چگونہ مستجد . . ."

اس اقتباس سے بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کی زبان میں اتنی سکت نہیں ہے کہ وہ اتنے دقیق، اتنے گہرے اور باریک نکات کا پورے طور سے احاطہ کر سکے۔ ایک طرف یہ کہ ضروری خود شاعری کی زبان میں موجود ہے اور ساتھ ساتھ جس زبان میں یہ شاعری کی جا رہی ہے، خود اس کی کمزور روایت بھی اس کی ذمہ دار ہے۔ اسی لیے خوب ہند چشتی نے "امواج خوبی" میں ان نکات کو حکایات، تمثیلات حتیٰ کہ جدول کے ذریعے واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن مصنف کے اپنے اس جواز کے باوجود "امواج خوبی" کو فارسی زبان میں لکھنے کے اسباب ہمیں اس دور کے سیاسی، سماجی اور تہذیبی حالات میں ملتے ہیں۔

اکبر اعظم کی فتح گجرات (۱۵۷۲/۵۹۸۰ ع) کے بعد جب نغل صوبے دار، حکام و عہال اور افواج یہاں آئیں تو سلطنت گجرات کا پرانا نظام درہم برہم ہو گیا اور وہ ساری اقدار ٹوٹنے لگیں جن پر سلاطین گجرات کا سیاسی و تہذیبی نظام قائم تھا۔ فتح گجرات کے دس بارہ سال کے اندر اندر سیاسی و معاشرتی سطح پر اتنی تبدیلیاں آئیں کہ نئے معاشرتی ڈھانچے نے پرانے کی جگہ لے لی۔ مغلوں کی سرکاری زبان فارسی تھی۔ شاہی ہند میں سرکاری سطح پر فارسی ہی کا چرچا تھا۔ وہی چرچا کم و بیش ان صوبوں میں بھی تھا جو اکبر اعظم کی سلطنت میں شامل تھے، اور واضح رہے کہ اکبر کی قدروں میں تقریباً سارا ہندوستان شامل تھا۔ فتح کے دس بارہ سال کے اندر اندر گجرات کے اہل علم و ادب پر بھی فارسی کا اثر گہرا ہونے لگا اور اسی کے ساتھ گجری کا نہ صرف زور گھٹنے لگا بلکہ ادبی و تہذیبی سطح پر اس زبان کی کوئی خاص اہمیت باقی نہ رہی۔ جو لوگ فارسی جانتے تھے معاشرے میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے۔ رفتہ رفتہ صرف گجری جاننے والوں کی وہی حیثیت رہ گئی جو برطانوی دور میں صرف اردو جاننے والوں کی تھی۔

۱۔ امواج خوبی: (قلمی) خوب ہند چشتی، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی

صرف گجری جاننے والوں پر ملازمتوں کے دروازے بند ہو گئے اور معاشرتی سطح پر وہ بے علم لوگوں کی فہرست میں شامل ہو گئے۔ اسی تہذیبی اثر کے ساتھ فارسی روایت اپنی بھور، اپنے اوزان، اپنی اصناف، تمثیلات، رمزیات و صنمیات کے ساتھ گجری اردو پر بھی تیزی کے ساتھ اثر انداز ہونے لگی۔ خاص ہندوی سانچوں کے بجائے فارسی سانچا اس کی جگہ لینے لگا۔ خوب ہند چشتی فارسی کے بلند پایہ انشا پرداز تھے۔ نئے تہذیبی عوامل نے انہیں یہ موقع فراہم کیا کہ وہ فارسی میں اپنے خیالات کا اظہار کر کے، خود کو بدلنے زمانے کے نئے تقاضوں کے مطابق بنا کر، اپنی اہمیت اور قدر و قیمت کا احساس دلائیں۔ "خوب ترنگ" انہوں نے "بولی گجرات" جاننے، بولنے اور سمجھنے والوں کے لیے لکھی تھی۔ "امواج خوبی" خصوصیت کے ساتھ ان لوگوں کے لیے لکھی جو فارسی جانتے تھے تاکہ یہ نیا طبقہ بھی ان کی فکر سے روشناس ہو سکے۔ خوب ہند گجرات کی تہذیبی و سیاسی تاریخ کے ایسے موڑ پر پیدا ہوئے جب فارسی اثر ایک بڑھتے ہوئے دریا کی طرح گجرات پر غالب آ رہا تھا۔

اس بات کا ثبوت خوب ہند چشتی کی ایک اور تصنیف "چھند چھنداں" سے بھی ملتا ہے۔ "چھند چھنداں" ایک منظوم رسالہ ہے جو ہندوی و فارسی عروض پر لکھا گیا ہے، اور اس میں مصنف نے فارسی عروض کو ہندوی عروض کے حوالے سے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ منظوم اس لیے لکھا ہے کہ طلبہ کو یاد کرنے میں آسانی ہو۔ جو تہذیبی اسباب "خوب ترنگ" کی شرح "امواج خوبی" کو اسی زبان میں لکھنے کے تھے وہی اسباب فارسی عروض کو ہندوی عروض کے حوالے سے سمجھانے کے تھے۔ باجن، محمود دریائی اور گام دہنی کو یہ کام کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی لیکن بدلنے سیاسی و تہذیبی حالات نے خوب ہند چشتی کو فارسی زبان میں "شرح" لکھنے اور فارسی عروض کو سمجھانے کی ضرورت کا احساس دلایا۔ تہذیبی و سیاسی اثرات کم طرح افراد اور معاشروں کی فکر کا رخ موڑ دیتے ہیں، یہ کوئی ایسی دشوار بات نہیں ہے جس کی وضاحت کی ضرورت ہو۔ تاریخ کے صفحات قدم قدم پر اس کی گواہی دے رہے ہیں۔ اکبر کی فتح گجرات سے قبل فارسی اوزان میں شعر کہنے کا رواج کم و بیش خال خال تھا۔ گجرات کے سیاسی و تہذیبی زوال کے ساتھ یہ عمل شروع ہوا جس کے دے دے نفوش ہم شاہ علی جوہر گام دہنی کے ہاں دیکھ چکے ہیں۔ خوب ہند چشتی کے زمانے میں گجرات کا زوال ایک حقیقت بن کر سامنے آ چکا تھا، اور نئے نظام کے اثرات معاشرے کے باطن میں سرایت کر چکے تھے۔ اسی لیے پہلی مرتبہ فارسی اوزان

گو اردو شاعری میں استعمال کرنے کی ضرورت اور شعوری کوشش کا احساس ہمیں خوب ہند کے دور میں ہوتا ہے۔ یہ وہ عمل تھا جس نے اردو زبان کے ارتقا کی سمت کو بدل کر اسے ایک نیا رخ دے دیا۔ خوب ہند چشتی اسی نئے ادبی و تہذیبی رجحان کے ترجمان و نمایندہ ہیں۔

یہاں اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ سلطنتِ گجرات کے زوال اور اکبر کی فتح۔ گجرات کے بعد نئے سیاسی و تہذیبی حالات کے سورج نے گجری اردو کی روشنی کو مائل کر دیا اور فارسی اثرات نے خود اردو زبان و ادب کے مزاج میں وہ شگوفے کھلائے کہ رفتہ رفتہ ادب کا معیار اور فکر و خیال کا مرکزی نقطہ فارسی زبان و ادب بن گیا۔ اصناف سے لے کر اوزان و چور تک، تشبیہ و استعارہ سے لے کر اسطور و رمزیات تک، اسالیب سے لے کر روزمرہ و محاورہ تک، سب میں فارسی اثرات کی دیوی سولہ سنگھار کیے نظر آنے لگی۔ یہ ایک ترقی پسند رجحان تھا۔ اس نے اردو زبان کے خون میں نئی قوتوں کا اضافہ کیا اور اسے فکر و اظہار کے تنگ دائرے سے نکال کر وسیع تر میدانوں میں لا کھڑا کیا اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو ادب کا رنگ بدلنے لگا۔ ہندوی عروض کا دائرہ بہت تنگ تھا۔ اس میں بڑے ادب کی ایسی روایت بھی نہیں تھی جو اسے نئے راستوں اور نئی منزلوں کا ہتا دے سکے۔ جو کچھ اب تک قدیم اردو میں تخلیق ہو چکا تھا اُس میں بغیر تبدیلی کے کچھ اور کرنا ممکن بھی نہیں رہا تھا۔ اسی لیے جب فارسی اثرات نے اپنا جلوہ دکھایا اور یہ اثرات اردو ادب کی زندہ و ترقی پسند روایت بن کر دکن پہنچے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تخلیقی سطح پر ادب کو ہر لگ گئے ہیں۔

گجرات اس وقت سارے برعظیم میں اردو زبان کا پہلا اور واحد مرکز تھا اسی لیے جب دکن میں اردو کے نئے مراکز ابھرے تو وہاں کے اہل علم و ادب نے قدرتی طور پر گجری ادب کی روایت کو اپنایا۔ یہ انسانی فطرت ہے کہ جب انسان کوئی کام شروع کرتا ہے تو اس کی نظر ان لوگوں پر جاتی ہے جو اس سے پہلے یہ کام کر چکے ہیں۔ دکن میں جب اردو ادب کا چرچا ہوا اور اسے سرکارِ دربار کی سرپرستی حاصل ہوئی تو یہاں کے ادیبوں اور شاعروں کی نظر گجری ادب ہی پر گئی۔ اس ادب کو معیار تسلیم کر کے انھوں نے اس روایت کے اُن تمام عناصر کو اپنے ادب میں جذب کر لیا جو اُن حالات میں تہذیبی و لسانی سطح پر جذب کیے جا سکتے تھے۔ اسی لیے دکنی ادب کی باقاعدہ ابتدا اس نقطے سے ہوئی ہے جہاں صدیوں کا سفر طے کر کے گجری ادب پہنچا تھا۔ دکنی ادب

پر گجری ادب کے اثرات کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ شاہ برہان الدین جامی (م۔ ۵۹۹۰/۱۵۸۲ع) جو خاص دکن کے باشندے ہیں، اپنی تصانیف میں کئی جگہ اپنی زبان کو ”گجری“ کہتے ہیں۔ ”کلمۃ العقائق“ میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

”سبب یوں زبان گجری نام ای کتاب کلمۃ العقائق“

”ارشاد نامہ“ ۲ میں یہ شعر ملتا ہے:

”سبب گجری زبان کر یہ آئندہ دیا ثمان
”حجۃ البقا“ ۳ میں لکھتے ہیں:

”جے ہوں گیان پجاری نہ دیکھیں بھاکا گجری

شاہ برہان الدین جامی کے اپنی زبان کو گجری کہنے کے معنی یہ تھے کہ تصنیف کرتے وقت اُن کے سامنے گجری زبان و ادب ایک معیار کی حیثیت رکھتے تھے اور وہ تخلیقی سطح پر انہی کی پیروی کر رہے تھے۔ اس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ گجری زبان و ادب کا اثر، مقالوں کی فتح سے بہت پہلے، سلطنتِ گجرات کے زمانے ہی میں، ایک معیار بن کر دکن پہنچ چکا تھا۔ شمس العاشق میراجی کی شاعری، زبان و بیان اور روایت اسی سے اپنا چراغ جلاتی ہے۔ پروفیسر محی الدین زور بھی دے الفاظ میں اس کا اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ”ہو سکتا ہے گجرات کے اثر سے دکن کی ادبی زبان بڑی حد تک بدل گئی ہو اور جو لوگ اس متبدلہ زبان میں لکھتے تھے وہ اپنی زبان کو گجری کہنے لگے۔“ یہ عمل بالکل اسی طرح ہوا جس طرح ولی کے زہر اثر اردو شاعری کی جو تحریک شاہی ہند میں پروان چڑھی اس نے دکنی ادب ہی کو معیار بنا کر اس کی پیروی کی اور برسوں بعد بھی میر تقی میر نے یہ کہہ کر:

خوگر نہیں کچھ یوں ہی ہم ریتہ گوئی کے

معتشوق جو تھا اپنا، باشندہ دکن کا تھا

اس روایت کے گہرے اثرات کا اعتراف کیا۔

گجری اردو کے اپنے مخصوص اوزان تھے۔ اُس کے پاس اپنی ہیئت تھی جس

۱۔ کلمۃ العقائق: (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ ارشاد نامہ: (قلمی)، ایضاً۔

۳۔ حجۃ البقا: (قلمی)، ایضاً۔

۴۔ اردو شہ ہارسے: ص ۱۲، مطبوعہ ۱۹۲۹ع، حیدر آباد دکن۔

ہیں، دوپہرے، عقدہ، مکاشفہ اور پن شامل تھے۔ تصوف و اخلاق کے موضوعات کو موسیقی کی مختلف راگ راگنیوں کے مطابق شاعری کی زبان میں ترتیب دینے کی روایت تھی؛ جیسے عقدہ در رام کلی، عقدہ در اردہ لالت، عقدہ در ثوری وغیرہ۔ دسویں صدی ہجری کے اواخر میں مشنوی کی روایت اور فارسی اثرات بھی گجری اردو میں شامل ہو گئے تھے۔ اگر اس دور کے ”گجری ادب“ کو ”دکنی ادب“ میں ملا دیا جائے تو ایک کو دوسرے سے شناخت کرنا مشکل ہوگا۔ میراجی، اشرف بیابانی، برہان الدین جام، شیخ داؤل، ابراہیم شاہ ثانی جگت گرو کے ہاں یہی روایت کارفرما ہے۔ جب میراجی اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں تو ان کا رنگ یہ رہتا ہے:

کھڑ بھا کا چھوڑ دیجیے چن معنی مانک لیجیے
جیے مقرر میٹھا لاگے تو کیوں من استھے بھاگے

اشرف بیابانی کے ہاں بھی یہی انداز اور یہی رنگ ہے:

سوئے کی جیوں کھوٹی جڑ پیرے مانک موتی جڑ
ایک ایک بول یہ سوزوں آن تقریر ہندی سب بکھان

جام جم بھی اسی رنگ کو اپناتے ہیں اور گجری روایت کی اسی ڈگر پر چلتے ہیں:

عیب نہ را کہیں ہندی بول معنی تو چک دیکھ دھندول
چوں کے موتی سمدر سات ڈاہر میں جیے لاگیں بات

شیخ داؤل بھی اسی تکیر پر چل رہے ہیں:

اللہ واحد مرجن ہار جوں جگ عالم جس تھی ہار
سگلا عالم کیا ظہور اپنے یاتن کیرے نور

ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کی کتاب ”نورس“ میں، جس میں مختلف راگ راگنیوں کے مطابق اشعار ترتیب دیے گئے ہیں، گجری اردو کی اسی روایت کی پیروی کا گہرا احساس ہوتا ہے۔ ان اشعار کو پڑھ کر اب گجری اردو کی روایت کے نمائندہ شاعروں کا صرف ایک شعر ہی دیکھیے:

اللہ ستیں جیے کوئی ہوئے اللہ اور جگ اس کا ہوئے (ہاجن)
جاگ پیاری اب کیا سووے رین کینی تیوں دن کیا کھووے
(عمود دریائے)

آہیں کھیلے آپ کھلاوے آہیں آہیں لیکل آوے
(جیو گام دھنی)

اب دوجا موجود بچھان وے موجود سو ذہنی جان

(غوب بھد پشٹی)

یہ اثر، جو ان مثالوں سے واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے، نہ صرف اوزان، ہیئت، اصناف، موضوعات اور رنگ بیان میں نظر آتا ہے بلکہ گجری اردو کے لاتعداد الفاظ بھی دکنی اردو کا سرمایہ بن گئے؛ مثلاً دکنی ادبی زبان میں ہڑیا، شیا، بولیا، انہڑیا جیسے الفاظ گجری ہی سے آئے۔ اسی طرح ”ملا“ وجہی کی تصنیف ”قطب مشتری“ میں گئے (بسد ہو)، پچھیں (پور)، آسنا (اس طرح کی)، نجوتا (دیکھتا)، ہب (اب)، نہاٹ کر (بھاگ کر)، ماندگی (نیاری)، نہاس (بھاگ)، اوتاو (لے مبری)، ڈوسا (بوڑھا) وغیرہ جو الفاظ ملتے ہیں، وہ گجری ہی سے دکنی میں گئے ہیں۔ اسی طرح بہت سے فارسی عربی الفاظ، جو بگڑی ہوئی شکل میں مخصوص اسلا کے ساتھ دکنی میں نظر آتے ہیں، ان میں سے اکثر گجری ہی سے گئے ہیں۔ روایت اسی طرح قابل قبول بنتی ہے اور یونہی چراغ سے چراغ جلا کر ارتقا کا عمل اپنا سفر جاری رکھتا ہے۔



شیخ احمد گجراتی کا نام سامنے آتا ہے جس نے محمد قلی قطب شاہ کے دربار میں اپنی دو طویل مثنویاں ”ہوسف زلیخا“ و ”لیلۃ مجنوں“ پیش کی تھیں اور جس کا ذکر ہم نے محمد قلی قطب شاہ کے ساتھ کیا ہے ، وہاں سید محمد جواہری (۵۸۴ھ - ۹۱۰ھ/۱۴۰۳ع - ۱۵۰۰ع) کے وہ ہیرو بھی آجھے جنہوں نے سہدوی عقیدے کے مطابق ”سہاجرت از وطن“ کے مذہبی فرض کو پورا کیا تھا ۔

گجرات میں سید محمد سہدوی اور ان کے پیروؤں کی علمی زبان تو فارسی تھی لیکن ان کی روزمرہ کی زبان گجری اردو تھی جس میں وہ اپنے خیالات کا اظہار کرتے تھے ۔ سہدوی بزرگوں کے اقوال اور فقرے آج بھی تاریخ اور تذکروں میں محفوظ ہیں ۔ تاریخ غربی^۱ (۱۱۲۰ھ/۱۷۰۶ع) کے مصنف نے ہندوی کو ذریعہ^۲ اظہار بنانے کا بھی جواز دیا ہے کہ ۔ بھی ہندی میں اپنے مفہوم و مطلب کو بیان کرتے ہیں ۔ قرآن کا مطلب بھی اسی زبان میں بیان کیا جاتا ہے ۔ سہدوی موعود نے بھی ہندی میں اپنے خیالات ارشاد فرمائے ہیں ۔ خولد میر کی زبان پر بھی اسی کے الفاظ آئے ہیں ۔ میان مصطفیٰ نے بھی اسی زبان میں کہا ہے :

ہندی پر نا مارو طعنا سبھی بتاویں ہندی معنا
یہ جو ہے قرآن خدا کا ہندی کہیں بیان سدا کا
لوگوں کوں جب کھول بتاویں ہندی میں کہہ کر سمجھاویں
ہندی سہدوی نہیں فرمائی ؟ خولد میر کے منہ پر آئی
کئی دوہرے ساکھی بات بولے کھول مبارک ذات
میان مصطفیٰ نہیں بھی کہی اور کسی کی پھر کیا رہی

سید محمد سہدوی (م - ۹۱۰ھ/۱۵۰۰ع) کے ملفوظات اور دوہرے تذکروں^۳ میں محفوظ ہیں ۔ ایک موقع پر کہا کہ ”اچھے جی اچھے“ ۔ ایک اور موقع پر فرمایا کہ ”شہ کی چوٹ شکر کی بوٹ“ ۔ تاریخ سلطانی میں ان کا ایک جملہ ملتا ہے کہ ”بیتیا ریسر جوکی جوکی“ ۔ مومن بیجاپوری نے ”عشق نامہ“^۴ (اسرار عشق) (۱۰۹۱ھ/۱۶۸۰ع) کے نام سے ایک مثنوی لکھی ہے جس میں

۱۔ بحر النکات : قلمی ، بحوالہ مقالات شیعرائی ، جلد دوم ، ص ۲۰۷ ۔

۲۔ ملفوظات حضرت سید محمد جواہری : مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۳۔ عشق نامہ ، (اسرار عشق) کے چار مخطوطے انجمن میں محفوظ ہیں ۔ یہ دو دوہرے ایک مخطوطے کے پہلے صفحے پر درج ہیں ۔

چوتھا باب

دسویں ، گیارہویں اور بارہویں صدی ہجری

میں گجری اردو روایت

(۱۶۰۰ع - ۱۷۰۰ع)

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، اکبر کی فتح گجرات (۹۸۰ھ/۱۵۷۲ع) کے بعد یہاں کا تہذیبی و سیاسی نقشہ کچھ اس طور پر بدلا کہ گجری اردو میں لکھنے والے اہل علم و ادب سرپرستی سے محروم اور ناقدری سے مجبور ہو گئے کہ ایسی ریاستوں میں ہجرت کر جائیں جہاں ان کے علم و ہنر کی قدر دانی ہو اور وہ فراغت سے زندگی بسر کر سکیں ۔ گجرات سے قریب دکن کی مختلف ریاستیں تھیں جہاں گجری ادب کی روایت ایک زمانہ ہوا پہنچ چکی تھی اور اردو زبان وہاں پھل پھول رہی تھی ۔ دکن کے شاہان وقت نہ صرف اُس کی سرپرستی بلکہ خود بھی اس زبان میں شاعری کر رہے تھے ۔ اس تہذیبی ، معاشی و سیاسی صورت حال کا نتیجہ یہ ہوا کہ گجرات ویران ہونے لگا اور دکن کے ادبی مراکز ابھرنے لگے ۔ گجرات سے جانے والے اہل علم و ادب کی نہرست خاصی طویل ہے لیکن جیسے ایک جگہ سے اکھاڑا ہوا ہوتا دوسری جگہ عام طور پر بار آور نہیں ہوتا اسی طرح ہجرت کرنے والوں میں باجن ، جیوگام دھنی ، محمود دریائی اور خوب محمد چشتی جیسا بڑا نام نظر نہیں آتا ۔ یہ چاروں نام گجری اردو ادب کے ممتاز ترین نام ہیں ۔ یہ چاروں مشاہیر اُس تہذیب کے پروردہ ہیں جو علاء الدین خلجی کی فتح (۱۲۹۷ھ/۱۲۹۷ع) کے بعد گجرات میں مختلف تہذیبی ، سماجی اور لسانی عوامل سے مل جل کر تیار ہوئی تھی ، جس میں اسلامی روایت نے باغیہ ہندوی روایت سے مل کر ایک ایسی تہذیب پیدا کر دی تھی کہ اُس میں نئے رنگ روپ کے ساتھ تخلیقی قوتیں پیدا ہو گئی تھیں ۔ ہجرت کرنے والوں میں جہاں

سید محمد مہدی موعود کے حالات زندگی و کرامات کو موضوع سخن بنایا ہے۔
”اسرارِ مشق“ کے ابتدائی صفحے پر سید محمد کے یہ دو دہرے بھی نقل کیے ہیں :

۱۔ چندر کہیں ترانہ کنوں سورج دیکھو آئے

ایسا بھگونت جو بیشہ دشت پاپ جھڑ جائے

۲۔ تو روپ دیکھ جگ مویا چند ترانہ بھان

اتہیں روپ بھن ہوو نکو ونہیں نہوئے آن

میاں مصطفیٰ کے مکتوبات^۱ میں آیا ہے کہ حضرت میراں جیو گاہ گاہ
ہریانہ ہندوستان درمیان ہارانی خویش فرمودہ اند کہ ”ہمیں تمہوں میاں نے خدا بہتر
کی محبت ہے جیو ، ہمیں تمہوں میاں نے خدا بہتر کی محبت ہے جیو۔“

سہدی موعود کے داماد و جانشین سید خولد میر (م - ۱۵۲۳/۵۹۳۰ ع) کا
ایک دہرہ بھی ایک قدیم بیاض^۲ میں ملتا ہے۔

ایک ملامت بھوکہ دکھ عالمگیری بار چلن تمام رسول کے جن کے یہ اختیار
دسویں صدی ہجری میں جو خاندان گجرات سے ہجرت کرتے ہیں ان میں

میاں مصطفیٰ (م - ۱۵۴۶/۵۹۸۳ ع) کا خاندان بھی ہے۔ یہ اصلاً بھرہ تھے
لیکن سہدی موعود کے عقیدے کو اختیار کر کے ایک ایسی جماعت کو راجپوتانہ

میں قائم کیا جو آج بھی ”دائرہ“ کے نام سے موسوم ہے۔ ان کے فارسی مکتوبات
مشہور ہیں جن کے بارے میں ”ملا“ عبدالقادر بدایونی نے ”منتخب التواریخ“ میں

لکھا ہے کہ ”از مکتوبات او ہوئے فقر و فنا می آید“۔ اکبر کے دربار میں ان
سے مناظرے بھی ہوئے۔ انہوں نے فارسی کے ساتھ ساتھ رشتہ میں بھی اپنے جذبات

کا اظہار کیا ہے اور خاص طور پر گجری اردو^۳ میں ان کا وہ رشتہ ، جب وہ
خانِ اعظم کی قید و بند میں تھے ، ان کے جذبات و احساسات کا موثر اظہار ہے :

وے چوکیں جو کہیں ہوا ات دھل جو نیوں سے پڑے

ہور ولیوں سوں بھی آئے اڑے ہم اس پنتہ چالیں کوڑے کھڑے

جو نہو جی ہم سوں نہیں جوا وے چوکیں جو کہیں ہوا

کیا ہوا ہم جو چرنگ ہوئے کوئی ترواراں کوئی بھوکہ موئے

کوئی رہے سو ہر جوئے جوئے

۱۔ مکتوب ہفتاد و دوم : (مکتوبات میاں مصطفیٰ ، قلمی) بحوالہ مقالات شیرانی ،

جلد دوم ، ص ۱۹۸ -

۲۔ بیاض (قلمی) مملوکہ السر صدیقی -

۳۔ مقالات شیرانی : جلد دوم ، ص ۱۷۷ -

جو نہو جی ہم سوں نہیں جوا وے چوکیں جو کہیں ہوا
کیا ہوا جو مفلوں بند پڑے لے پکڑ جو ایڑیوں مانہ جڑے

جون چور سو آکل کئے کھڑے

جو نہو جی ہم سوں نہیں جوا وے چوکیں جو کہیں ہوا

کیا ہوا جو لوگوں پرے کہے کیا ہوا جو دکھ میں سوک رہے

کیا ہوا جو کروت سےیں ہے

جو نہو جی ہم سوں نہیں جوا وے چوکیں جو کہیں ہوا

کیا ہوا جو ہائے بہت ہلے کیا ہوا جو ساتھی چھوڑ چلے

کیا ہوا جو اس پنتہ چلے ہلے

جو نہو جی ہم سوں نہیں جوا وے چوکیں جو کہیں ہوا

یہ اشعار آج بھی جذبات کی سیدھی سادی زبان میں ترجمانی کے سبب اثر

رکھتے ہیں۔ ”شعری فیض عام“ (۱۳۱/۱۷۲۸ ع) میں میاں مصطفیٰ کی زبان

کو گجری کہا گیا ہے :

”دیا کھول کر جواب گجری زبان“

اور ان کے یہ دو شعر^۱ دے ہیں :

رے جگ کے دھائی وٹھ ہیا موہ جان ٹھگن یہ بیکہ کیا

من تن من جون وار دیا موہ سرن جیون تھہ ساتھ دیا

میاں مصطفیٰ کے مکتوبات میں ایسے رشتہ^۲ بھی ملتے ہیں جہاں فارسی اور گجری

اردو ساتھ ساتھ استعمال کی گئی ہے۔ ایک رشتہ یہ ہے :

اس لٹکے اوپر واری رے اس غمزے کے ہلبھاری رے

دل برد بیک رفتار کہ خوش دین برد بیک گفتار کہ خوش

ناگاہ متاعِ ہوش و رخرد وابستہ بدان دستار کہ خوش

اس لٹکے اوپر واری رے اس غمزے کے ہلبھاری رے

ہر دو فارسی اشعار کے بعد گجری اردو کا یہ شعر التزام کے ساتھ بار بار آتا ہے۔

معلوم ہوتا ہے کہ یہ گانے کے لیے لکھا گیا تھا۔ یہی عمل ہمیں ایک اور رشتہ

میں ملتا ہے جس میں چلے دو شعر فارسی زبان میں آئے ہیں اور اس کے بعد یہ شعر

۱۔ مقالات شیرانی : جلد دوم ، ص ۲۰۰ -

۲۔ ایضاً ، ص ۱۹۹ -

آتا ہے :

جم جم شادیاں روزی سہیلا ساز واری گاؤ
نت لت خوبیاں ادکیاں خوشی کے تھال بھراؤ
اس کے بعد اس التزام کی صورت یہ ہو جاتی ہے :

ایکھ آن حاسد بدخو تلیں تل منجھ سوں لڑتا
ز سر کیں ہر کو سو بولوں بولوں اڑتا
ایں دم از ہرزہ ہر سو سو غجل ہو رہا بارے
سویم آن دلبر خوش رو جو آیا ہنس ہنس پڑتا
جم جم شادیاں روزی سہیلا ساز واری گاؤ
نت لت خوبیاں ادکیاں خوشی کے تھال بھراؤ

روئے آن مہوش برتا سو کدھیں بھی نہ بستا
جان زہجر رخ زیباش نس دن لُسی بھرتا
بگذشت آن ہمہ تشویش بھلا پور امانی ؟
نو ہر شنکی رعنا آئے بڑا لٹکے کرتا
جم جم شادیاں روزی سہیلا ساز واری گاؤ
نت لت خوبیاں ادکیاں خوشی کے تھال بھراؤ

ان ملفوظات ، دوہروں اور ریختوں پر بھی ہندوی روایت کا اثر موجود ہے لیکن یہاں ہاجن ، جیوگم دھنی اور محسود دریائی کے مقابلے میں زبان و بیان آسان ہو گئے ہیں ۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ جہاں عام جذبات عام آدمی کی زبان میں ادا کیے جا رہے ہیں ۔ دوسرے یہ کہ ہاجن ، دریائی اور گام دھنی کی زبان پر موسیقی کے رمز و کنایہ کا اثر گہرا ہے اور اسی لیے سنسکرت سے زیادہ قریب ہے ۔ تیسرے یہ کہ ان کی ادبی روایت براہ راست سرزمین گجرات پر پھل پھول رہی ہے اور وہیں کی زبان اور ماحول کا اثر قبول کر رہی ہے ۔ ان کے برخلاف ، جیسے احمد گجراتی کی زبان میں دکنی اثرات کی وجہ سے تبدیلی آتی ہے ، اسی طرح میان مصطفیٰ کی زبان میں راجپوتانہ کے اثر کی وجہ سے یہ تقیر زبان و ادا میں پیدا ہوتا ہے ۔ یہی اردو کا مزاج رہا ہے کہ اس نے اپنے دامن کو سمیٹنے کے بجائے ہمیشہ پھیلانے کی کوشش کی ہے ۔

سید محمد سہدی موعود کے چار واسطوں سے ہوتے سید اسحق سرمست (۱۶۰۵/۱۱۰۱ع) کا کلام بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے ۔ سرمست گجرات سے ہجرت کر کے برہان پور کے قریب آباد ہو گئے تھے ۔ ان کی یہ غزل اس دور

کے زبان و بیان پر روشنی ڈالتی ہے اور اس بات کا اظہار کرتی ہے کہ جیسے جیسے وقت کا فاصلہ بڑھتا گیا ، اردو زبان پر ہندی اثرات کم ہوتے گئے اور فارسی اثرات کا رنگ گہرا ہوتا گیا ۔ ابتدائی کئی صدیوں تک ہندوی روایت ہی واحد ادبی روایت بن کر حکمرانی کرتی ہے اور جب اس میں تخلیقی صلاحیت ، معاشرے میں تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ ، سرجھانے لگتی ہے تو فارسی روایت اس کی جگہ لے لیتی ہے ۔ سرمست کی غزل^۱ میں ہندوی اور فارسی روایت کی چھوٹ ایک وقت نظر آتی ہے :

میرے جیو کون پو ہاج آرام نہیں بجز عشق بازی مجھے کام نہیں
کلجھ کے کیوں کھا سکے او کباب کہ جے عشق کا پیا جام نہیں
کرے کیوں محبت کے کعبہ کا حج بندھیا جے محبت کا احرام نہیں
ترا مکھ و تھہ ہال آئے ہیں یاد جو بھائے مجھے صبح پور شام نہیں
ہوا گھر جدائی کی کلفت سوں گور ولے کئیں بھی وصلت کا ہیرام نہیں
ہر ایک پھل منے غم کا آغاز ہے ولے درد کا کچھ بھی انجام نہیں
بیاروں کوں ہے عقل سرمست سوں بجز عبد ہی کچھ اوسے کام نہیں
گجری اردو کی روایت کے ایک اور پورو عالم گجراتی نے ۱۰۸۷ھ/۱۶۷۶ع میں "وفات نامہ" مرتب کیا :

خواجہ عالم ہو کے تم عالم اوپر کرو رحم
ہزار برس پر اسی اور سات سنہ ہجرت ترتیب عالم بات

(۱۰۸۷ھ)
اس پر بھی ہندوی روایت غالب ہے ۔ وزن وہی ہے جو خوب پند پستی کی "خوب ترنگ" میں ملتا ہے یا اشرف کی "نوسر ہار" میں استعمال کیا گیا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ ہندوی بحر آٹھویں صدی ہجری سے گیارہویں صدی ہجری تک عام و مقبول رہی ۔ یہی بحر میراجی ، جانم اور شاہ داؤد نے بھی استعمال کی ہے ۔ اسی بحر میں بہت سی مذہبی نوعیت کی نظمیں سارے برہمن عظیم کے طول و عرض میں ملتی ہیں ۔ اس کی مقبولیت کا ایک سبب یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ بحر چھوٹی تھی اور اچھے محفلوں میں ترنم کے ساتھ نہ صرف پڑھا جا سکتا تھا بلکہ اشعار بھی آسانی سے یاد ہو جاتے تھے ۔ اسی لیے قدیم دور کی تصانیف کتابیں ، جیسے حمد باری وغیرہ ، بھی اسی

۱۔ ملفوظات حضرت سید محمد جواہری : (علمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
۲۔ وفات نامہ : (علمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

بہر میں لکھی گئی ہیں۔ ”وفات نامہ“ اپنی قدامت کی وجہ سے اہم ہونے کے باوجود زبان و بیان کی سطح پر ایک تہرک کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں ادبیت الہی بھی نہیں ہے جتنی اُس دور کی دوسری تحریروں میں ملتی ہے۔ عالم نے لفظوں کو وزن میں لانے کے لیے بے وجہ ہکاڑا ہے۔ ساتھ ساتھ غیر مستند روایات کو بھی موضوع سخن بنایا ہے۔ عالم گجراتی کے اظہار بیان میں ”گاڑی پن“ کا شدت سے احساس ہوتا ہے۔ ”مثلاً ذکر صومبت مرضہ آن حضرت علیہ السلام“ کے یہ چند اشعار دیکھیے :

مہمونہ کیاں تھیے نبی	اُس دن اُن کی باری تھی
اورتھاں نبی کون ناسکھ آئے	عائشہ کے گھر جایا جانے
پوچھاں اُس تھی بھر بھر کر	کال میں رہوگا کس کے گھر
تب بیویوں نے ہائی بات	سب راضی ہو ہاتھی بات
جہی کے گھر لیائے در حال	نبی ہمارے ہوئے خوشحال
نبی کا دھکنا جو روڑ	بھر بھر سونے ہمارے موڑ
ایسی آئی لاپ پر تاپ	پاس بیٹھے نلاوے تاپ
ابو سعید نے پوچھا جانے	جوت تھی ہے نبی خدائے
چادر جو تم اٹھوڑی ہے	جانے آگ پر چھوڑی ہے
تم جو ہے گئے رسول خدا	تم کون ایسا دھکنا ہے کیا
فرمایا کہ جوت ہلا	الباؤں پر آئی خدا

”وفات نامہ“ کی نوعیت اُسی قسم کی معلوم ہوتی ہے جیسی آج کل ہمارے دور میں میلاد کی ہے کہ اس کی محفلیں منعقد کی جاتی ہیں اور سیرۃ النبی کے بیان سے سامعین صوابِ دارین حاصل کرتے ہیں۔

گیارہویں صدی ہجری میں گجری ادب کی طویل روایت، جس نے اردو زبان کی اُس وقتِ آبیاری کی، جب بر عظیم میں اس کی کوئی اہمیت نہیں تھی، خاموش ہو جاتی ہے۔ گجری اردو کے ادیب و شاعر یہاں سے دکن اور اُس کے اطراف میں چلے جاتے ہیں اور جو رہ جاتے ہیں اُن کی آواز بے اثر ہو جاتی ہے۔ مفلوں کی فتح گجرات کے بعد سلاطینِ دکن نے گجرات کے باکالوں کی ایسی حوصلہ افزائی اور قدردانی کی کہ گجرات دیکھتے ہی دیکھتے دیوان ہو گیا اور دکن نے مختصر سے عرصے میں مرکزی حیثیت اختیار کر لی۔ گیارہویں صدی ہجری کے اوائل میں گولکنڈہ پر اردو کا صاحبِ دیوان شاعر بادشاہ محمد قلی قطب شاہ (م - ۱۰۲۰ھ / ۱۶۱۱ع) حکمرانی کر رہا ہے اور بیجا پور میں ”کتلبِ لورس“ کے مصنف بادشاہ

ابراہیم عادل شاہ ثانی (م - ۱۰۳۷ھ / ۱۶۲۷ع) کی حکومت ہے۔ گولکنڈہ میں ”ملا“ وجہی اور شواہی موجود ہیں اور بیجاپور میں ”ملا“ نورالدین ظہوری، ”ملک قسی“، ابوالقاسم فرشتہ، عبدل، شاہ برہان الدین جام اور حسن شوق اپنی صلاحیتوں سے اردو زبان کے جوہر نکھار رہے ہیں۔ اہل علم و ادب سے سارا دکن چمکا رہا ہے۔ ہندوستان پر اکبر کے بعد جہانگیر کی شہنشاہی ہے۔ گیارہویں صدی ہجری اردو ادب کی تاریخ میں دکن کی صدی ہے۔

(۲)

گیارہویں صدی ہجری میں اردو زبان ”دھل“ منجھ کر صاف ہو جاتی ہے اور اورنگ زیب کی فتح دکن کے بعد شمال اور جنوب تقریباً سوا تین سو سال بعد پھر ایک ہو جاتے ہیں۔ اس ملاپ کے ساتھ اردو زبان کا نیا معیار اسلوب ”رفضہ“ کے نام سے علاقائی سطحوں سے اُٹھ کر، ہندو گہر سطح پر سارے بر عظیم کے لیے قابلِ قبول بن جاتا ہے۔ ولی کی شاعری اسی نئے معیار کا چھلا لفظ ”خروج“ ہے۔ اس نئے معیار میں سارے علاقوں کی زبانوں کے مخصوص مزاج کی ”چھوٹ“ بھی ہے اور وہ لیا رنگ بھی ہے جو سب رنگوں میں شامل ہے اور سب سے مل کر بنا ہے۔ اسی کے ساتھ گیارہویں صدی عیسوی میں اردو زبان و ادب کی علاقائی قصصی ختم ہو جاتی ہے اور شمال، جنوب، مشرق، مغرب سب جگہ زبان کا ایک ہی ادبی معیار مقرر ہو جاتا ہے۔ اسی نئے معیار کے ساتھ جب ہم سارے بر عظیم میں تلاشِ ادب کے لیے نکلتے ہیں تو ہماری نظریں امین گجراتی کی مثنوی ”یوسف زلیخا“ پر ٹھہر جاتی ہیں۔

گودہرہ کے رائے والے امین نے، اورنگ زیب کے آخری دور میں، ۱۰۳۷ھ ہنوائت کے تحت اپنی ۱۱۱۳ اشعار پر مشتمل مثنوی ”یوسف زلیخا“ ۱۰۹۹ھ / ۱۶۹۷ع میں مکمل کی اور اپنی زبان کو ”گوجری“ کے لفظ سے موسوم کیا :

زمانے شاہ اورنگ زیب کے میں
لکھی یوسف زلیخا کون امین لی
الہی تون ایسا عادل شہنشاہ
رکھیں جب لگ رہے قایم مہر ماہ

امین نے گوجری کتنی سو یوں کر
کہ آپس تیں رہے دلیا کے بہتر
وجود اے ہے سو ہو جائے گا سب خاک
نہیں ہاوی سو دھونڈا جیو اے پاک
اٹانی تب رہے گی اے سخن رہے
جو کچھ ہوا امین میٹھے بچن رہے

یہ دور اردو زبان میں فارسی اثرات کے پھیلنے، بڑھنے اور جذب ہونے کا دور ہے۔ اب اردو زبان اپنی اصنافِ سخن، آواز و محور، زبان و بیان کے اسالیب، صنمیت و رمزیت فارسی زبان کے ادب سے حاصل کر رہی ہے۔ یہ دور فارسی سے اردو ترجموں کا دور ہے۔ امین گجراتی نے بھی ”یوسف زلیخا“ کو فارسی سے ”گوجری“ میں لکھا:

اللہ تیں منجھے توفیق جو دی تو میں بھی فارسی میں گوجری کی
امین کے بیان سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اُس زمانے میں فارسی کا رواج کم ہو گیا تھا اور اس نے ایسے ہی لوگوں کے لیے یہ مثنوی گوجری (قدیم اردو) میں لکھی تھی:

میں اس کے واسطے کتنی بہ گجری حقیقت سب عیاں ہووے انوں کی
یہ گوجری زبان، جو امین نے یوسف زلیخا میں استعمال کی ہے، ولی دکنی کے نئے معیارِ ریختہ سے قریب تر ہے۔ اس مثنوی میں وہی ہیئتِ استعمال کی گئی ہے جو عام طور پر فارسی مثنویوں میں نظر آتی ہے۔ مثنوی خدا کی تعریف سے شروع ہوتی ہے اور نعتِ رسولؐ، منقبتِ حضرت چہار یاران، تعریفِ پیغمبرانِ سلف کے بعد دامتانِ یوسف کا آغاز وہاں سے ہوتا ہے جب وہ اپنی ”عمہ“ کے ہاں جاتے ہیں۔ اُس کے بعد کم و بیش وہی روایت بیان میں آتی ہے جو عام طور پر حضرت یوسف سے منسوب ہے۔ لیکن قصے کو بیان کرنے کے دوران جہیز، شادی، بیاہ، سنگھار، رسوم و رواج اور دوسرے مناظر کی جو تصویریں پیش کی ہیں وہ مزاج کے اعتبار سے خالص ہندوی ہیں۔ یہاں سوائے ”یوسف زلیخا“ کے روایتی قصے کے ہر چیز ہندوستانی تہذیب و معاشرت سے تعلق رکھتی ہے۔ مثنوی پڑھنے وقت محسوس ہوتا ہے کہ امین نے یہ مثنوی جذبہ و احساس میں ڈوب کر لکھی ہے اور وہ اے ایک ایسا کارنامہ سمجھ کر انجام دے رہا ہے جس سے اس کا نام دلیا میں باقی رہے۔ فنی اثر آفرینی کے اعتبار سے امین گجراتی کی ”یوسف زلیخا“ ایک قابلِ قدر تصنیف ہے۔ زلیخا، حضرت یوسف کو خواب میں دیکھ کر عاشق

ہو جاتی ہے۔ عشق کا اضطراب اور جلانے والی کیفیت زلیخا کو بے حال کیے دے رہی ہے۔ امین اس کیفیتِ عشق کو اثر آفرینی کے ساتھ اس طرح بیان کرتا ہے:

زمانے کا مہم بسیار ہے رہے زمانان توں بڑا خوفناک ہے رہے
کسی کو عشق بہتر ہے جلانا کسی کوں ہجر بہتر ہے رلانا
محبت کی کسی کے سر میں ثروار لگاتا ہے اے ہے ڈالنا مار
نہیں اے دیکھ سکتا جگ میں شادی اے گنتی ہے سب کی ناسرادی
زلیخا عشق بہتر شاد رہتی ز درد و غم ہمیش آزاد رہتی
ایکا ایک عشق میں جا کر پڑی او امین بولے بیان دھر کان سن لیو
رین کون غم کی او مسند بچھا کر یٹھی با درد و زاری اوسکے اوپر
اکیلی سب سون چھپ بیٹھی زلیخا کیا تب یاد اُن قصا رین کا
نہیں سون ہور آنجھو کے بھائی زباں سون اُن سخن یونکر چلائی
کہ اے موتی توں کہہ کسی کان کا ہے کہ توں بے مثل اور بے شان کا ہے
اگر توں شاہ ہے تو تھام بتلا وگر معشوق ہے تو نام بتلا
اگر سورج اے تو کس ککن کا وگر چندر اے تو کس انگن کا
مرے دل کوں چھپا کر لے گیا تیں اس کا نام مجھ کوں ناں کیا تیں
ہیں میں نام تیرا کس کوں ہوچھوں مقام اور تھام تیرا کس کوں ہوچھوں
برہ میں تن جلایا ہے تیں میرا ہیں تو ڈال پانی وصل کیرا
مثال پھول کھیلا تھا میرا مکھ ہیں کھلا گیا اب تیر رہے دکھ
ترے اس عشق کیرے تیر کاری لکے میرے کلیجے پیچہ کاری
ترے اس عشق کا خنجر جو ہے تیز ہوا ہے میرے کارن وے خونریز
ان اشعار سے شعر گوئی کی فنی سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ مثنوی میں موضوع کی ترتیب، قصے کا تسلسل اور شاعر کی ہر گوئی قابلِ توجہ ہے۔ اس مثنوی کو جب ہم بحیثیت مجموعی گجری ادب میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو یہ اس دور کا ایک ادبی کارنامہ معلوم ہوتا ہے۔

امین میں طویل نظم لکھنے کی پوری صلاحیت ہے جس کا اظہار ان کی

دوسری مثنوی "تولڈ نامہ" سے بھی ہوتا ہے۔ "تولڈ نامہ" تقریباً ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ہے جس کے تین حصے ہیں۔ ایک تولڈ نامہ، دوسرا معراج نامہ اور تیسرا وفات نامہ۔ گجری ادب کی روایت موضوع کے اعتبار سے مذہبی ہے۔ یہی رنگ ہمیں یوسف زلیخا میں بھی نظر آتا ہے اور تولڈ نامہ میں بھی۔ "تولڈ نامہ" میں امین نے آنحضرتؐ کی ولادت کا بیان کیا ہے۔ "معراج نامہ" میں واقعہ معراج کی تفصیل بیان کی ہے اور "وفات نامہ" میں وصال آنحضرتؐ کے حالات وفات بیان کیے ہیں۔ امین کی شعری کاوشوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اسے موضوع کو اظہار کے بار میں گوندھنے کا اچھا سلیقہ ہے۔ اس مثنوی کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسے محفلوں میں ہلکے ترنم کے ساتھ پڑھ کر سنائے جانے کے لیے لکھا گیا ہے۔ بحر لمبی اور روان ہے اور الفاظ کو اس طور پر جایا گیا ہے کہ شعر میں روانی و ترنم کو موثر طریقے سے ابھارا جاسکے:

اب ہاں امین کے دل میں اتنے اسے ایک اور بات مولود معراج کہہ چکا، کہنا ہے اب نامہ وفات حضرت محمدؐ کی عمر تھی ساٹھ برس اوپر سو تین ڈھونڈا کتابوں کے بھیت اتنی عمر نکلی یقین اتنی عمر بھیت جو کچھ حضرتؐ نے کیتے کام سب ان کا بیان جو میں کروں گزرے عمر ساری سوتل یک دن محمد مصطفیٰؐ اندر مدینہ کے شہر سگلے صحابوں ساتھ جا بیٹھے تھے مسجد کے بھیت اب حق کبری درگاہ سون جبرئیل آئے اس گھڑی آیت سو یک قرآن کے انہوں نے اگل بڑی کہیا کہ قرآن کے بھیت آیت یہ باقی تھی رہی اب حق تعالیٰ نے قرآن تم کوں دیا پورا صحی اور بھی خدا نے تم اوپر بھیجے دروداں اور سلام نبیوں کے سب تم سر دھنی ہو کے محمد نیک نام

پوری مثنوی اسی بیانیہ انداز سے چلتی ہے۔ یہاں مصنف کی ساری کوشش یہ ہے کہ وہ روایت کو لفظ بہ لفظ منظوم کر دے اس لیے اس میں جذبات کے وہ

۱۔ تولڈ نامہ، معراج نامہ، وفات نامہ: (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

نیوز نہیں ملتے جو "یوسف زلیخا" میں نظر آتے ہیں۔

محمد امین گجراتی کے ایک ہم عصر محمد فتح بلخی نے، جو گودہرہ ہی کے رہنے والے ہیں، امین کی فرمائش پر ایک مثنوی "یوسف ثانی" کے نام سے تصنیف کی جس میں اسلام کے بنیادی قوانین کے علاوہ تیرہ و حکمت، علم و دانش، مسئلہ مسائل اور ہند و نصائح کو مسلمانوں کے فائدے کے لیے چین کے بادشاہ اور بادشاہ زادی کی داستان کے ذریعے بیان کیا ہے۔ اس مثنوی کی زبان اور بیان کا وہی رنگ روپ ہے جو اس دور میں ہمیں عام طور پر ملتا ہے۔ بحر چھوٹی اور رواں ہے۔

گیارہویں صدی ہجری کے اختتام تک اردو زبان اتنی صاف ہو جاتی ہے اور فارسی روایت کا اثر اتنا گہرا ہو جاتا ہے کہ گجرات، دکن اور شمالی ہند کی ادبی زبان و بیان اور اسالیب میں کوئی خاص فرق باقی نہیں رہتا۔ اب اس کے مزاج میں وہ مقامی رنگ باقی نہیں رہا ہے جس کے سبب وہ گجرات میں گجری اور دکن میں دکنی کہلا رہی تھی۔ گیارہویں صدی ہجری کا محاورہ زبان مقامی رنگ و اثر کا حامل تھا لیکن بارہویں صدی ہجری کا وسط قدیم اردو ادب کی آخری حد قائل ہے۔ اب قدیم محاورے کی جگہ وہ جدید محاورہ زبان لے لیتا ہے جو "ریختہ" کے نام سے سارے برعظیم کے لیے جدید معیار سخن بن گیا ہے۔ اورنگ زیب عالمگیر کی فتح دکن نے وہ سارے علاقائی امتیازات مٹا کر اس طرح ایک کر دیے کہ شمال کی زبان جہاں دکن کے معیار ادب و روایت کو قبول کرتی ہے وہاں زبان و بیان کی سطح پر خود دکنی محاورے کو اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے۔ "تذکرۂ غزن شعرا" جو کچھ بارہویں اور زیادہ تر تیرہویں صدی ہجری کے شعرا کا تذکرہ ہے، قدیم اور جدید کے فرق کو خاص اہمیت دیتا ہے اور ان شعرا کا ذکر تکلفاً تذکرے میں شامل کیا جاتا ہے جو قدیم محاورہ زبان کے ترجمان ہیں۔ ثناء اللہ ثنا کے ذکر میں لکھا ہے کہ "محاورہ اسی محاورہ حال فرقہ دارد و بعد مضامین درست می یابد"۔ "ذکر کے بیان میں لکھا ہے کہ "قطع نظر از محاورہ ایشان کہ دریں وقت مروج است فرقے است بعد۔" اسی یک دو شعر کہ بموجب زبان جدید گجرات از بیاض... ۳۔" بارہویں صدی ہجری میں

۱۔ مثنوی یوسف ثانی: (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ غزن شعرا یعنی تذکرۂ شعراے گجرات: ص ۳۵، مطبوعہ انجمن ترقی اردو

ہند، ۱۹۳۳ء

۳۔ ایضاً: ص ۴۱۔

ہاورہ زبان اور اسالیب بیان کی سطح پر جدید اور قدیم کا فرق بہت واضح ہو جاتا ہے۔ یہ وہ دور ہے کہ دکن کی نامور سلطنتیں تاریخ کی جھولی میں جا گری ہیں۔ نویں اور دسویں صدی ہجری میں گجرات کی تخلیقی ہوائیں سرزمین دکن کو تازہ دم کرتی ہیں۔ گیارھویں صدی ہجری میں دکن کا بینار ادب نور اور روشنی پھیلا کر گیارھویں صدی ہجری کے اواخر میں اور بارھویں صدی ہجری کے پچیس تیس سال تک شمال کو راستہ دکھاتا ہے۔ ولی دکن سے دہلی آتے ہیں۔ میر عبدالولی عزلت، سورت سے دہلی اور دہلی سے دکن جاتے ہیں۔ اسماعیل امروہوی اور ناصر علی سرہندی دکن جا کر وہاں کی ادبی روایت سے متاثر ہوتے ہیں۔ اس سارے دور میں ایک چلت پھرت کا احساس ہوتا ہے۔ اثرات کے بادل ایک جگہ سے اٹھ کر دوسری جگہ برس رہے ہیں، لیکن بحیثیت مجموعی ہواؤں کا رخ شمال کی طرف ہے۔ اردو زبان کا وہ کاروان، جو تقریباً چار صدی پہلے شمالی ہند کے مرکز سلطنت سے برعظیم کے مختلف صوبوں میں پہنچا تھا، گجرات سے ہوتا ہوا دکن پہنچتا ہے اور دکن سے پھر شمالی ہند وازس آ کر دائرے کو مکمل کر دیتا ہے۔ اردو زبان و ادب کی ایک اکائی اسی دائرے کے ساتھ مکمل ہو جاتی ہے۔ لیکن اٹھارے! شمال سے پہلے دکن کا سفر مقدم ہے۔ آئیے اٹنے پاؤں لوٹ چلیں۔



فصل سوم

اردو بہمنی دور میں

(۵۷۵۰-۸۹۳۲/۱۳۵۰ع-۱۵۲۵ع)

شکستِ ناشی دی^۱۔ علاء الدین خلجی کی فتحِ گجرات و دکن نے ان دونوں علاقوں کو ایک دوسرے سے قریب آنے میں اور مدد دی۔ علاء الدین خلجی نے، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، اپنے مفتوحہ علاقوں کے انتظام کو مؤثر و پتھر بنانے کے لیے، گجرات و دکن کو سو سو گاؤں کے حلقوں میں تقسیم کر کے، ہر حلقے پر ایک ’ترک سردار‘ مقرر کر دیا۔ شمال سے آیا ہوا یہ ’ترک سردار‘ جو ”امیرِ صمد“ کہلاتا تھا، نہ صرف مالیات کا ذمہ دار تھا بلکہ اپنے حلقے کے نظم و نسق اور فوج کا بھی ذمہ دار تھا۔ دیکھتے ہی دیکھتے یہ ’ترک امیر‘ اپنے لواحقین اور متوسلین کے ساتھ آباد ہو گئے اور امیرانہ صمد کا نظام کامیابی کے ساتھ چلنے لگا۔ یہ امیر اور ان کے لواحقین و متوسلین، جو مختلف صوبوں کے رہنے والے تھے، اپنے اپنے گھروں میں اپنی اپنی بولیاں بولتے تھے لیکن جب آپس میں ملتے تو اس مشترک زبان میں بات کرتے جو وہ شمال سے اپنے ساتھ لائے تھے۔ مقامی باشندے بھی اپنی زبان کے الفاظ شامل کر کے اسی زبان کے ذریعے اپنا مافی الضمیر ادا کرتے۔ انہی تیس تیس سال کا عرصہ ہی گزرا تھا کہ ترک خاندان اور ان کے متوسلین یہاں اس طرح آباد ہو گئے کہ گجرات و دکن ان کا وطن بن گیا۔ اس عرصے میں جو نسل یہاں پیدا ہوئی اس کے لیے شمال کا تصور ایک دورِ دیس کے تصور کی حیثیت رکھتا تھا۔

خلجیوں کے زوال کے بعد جب تغلقوں کی سلطنت قائم ہوئی اور پھر تغلق کا دورِ حکومت (۱۳۲۵ء—۱۳۵۱ء) آیا تو اس مہم جو بادشاہ نے ساری دنیا کو فتح کرنے اور اپنی سلطنت میں ابن و امان اور استحکام قائم کرنے کی غرض سے طے کیا کہ دہلی کے بجائے دولت آباد (دہوگری) کو ہائے تخت بنائے۔ ارادے کے سچے اور دھن کے پکتے بادشاہ نے ۱۳۲۷ء/۵۷۲۸ء میں حکم جاری کیا کہ دہلی کی ساری آبادی دولت آباد ہجرت کر جائے۔ حکمِ حاکمِ مرگ، مفاجات، درباری، مثال، امرا، شرفا، تہتار، پیشہ ور، اہل حرفہ، اربابِ ہنر، نوکر چاکر، متوسلین، امیر غریب رخت سفر باندھ کر دولت آباد کی طرف چل دیے۔ ضیاء الدین بونی کا بیان ہے کہ عازتوں اور بھلوں میں کشتے ملی تک

۱۔ منتخب الباب: جلد سوم، ص ۷۵ (کلکتہ ۱۹۲۵ء) میں لکھا ہے ”نصیر خان اڑی منی آزرده و آشفته خاطر گشته لشکر فراہم آوردہ و فوج گجرات ہرائے مدد طلبیدہ عازم تسخیر و غارت ہزار گردید۔“

پس منظر، مآخذ اور خصوصیات

(۱۳۵۰ء—۱۵۲۵ء)

بر عظیم پاک و ہند کے نقشے پر نظر ڈالیں تو دریائے نرپدا اُسے دو حصوں میں تقسیم کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ شمال والے نرپدا کے اُس پار کے سارے علاقے کو، ہمیشہ کی طرح، آج بھی دکن کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ یہی وہ وسیع و عریض علاقہ ہے جہاں اردو زبان و ادب کی قدیم روایت پروان چڑھی اور جہاں کی آب و ہوا، موسم اور فضا اُسے ایسی راس آئی کہ تقریباً ساڑھے تین سو سال تک یہ ذہنِ انسانی کی آبیاری کرتی رہی۔ قدیم زمانے میں دکن جانے کے لیے گجرات ایک عام راستہ تھا۔ عام طور پر جو بھی فاعل آتا چلے گجرات میں قدم جاتا اور پھر تسخیرِ دکن کے منصوبے بناتا۔ تاریخ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ جب دہلی کے بادشاہ علاقائی حکومتوں کو اپنی قلم رو سلطنت میں شامل کرتے تو وہاں کے امرا، بے روزگار حکام اور فوجی افسران ملک کے اندرونی علاقوں میں آنے کے بجائے بیرونی علاقوں میں جانے کو ترجیح دیتے۔ اسی لیے شمال سے گجرات اور دکن کی طرف ہجرت کا سلسلہ ہمیشہ جاری رہا۔ صدیوں کے اس تاریخی عمل نے، ہجرت اور آرجار نے، تجارتی، تہذیبی اور معاشرتی روابط نے گجرات و دکن کو ہمیشہ ایک دوسرے سے قریب رکھا اور یہ آڑے وقت میں بھی ایک دوسرے کے کام آتے رہے۔ مالوہ کے بادشاہ محمود خلجی نے دکن پر حملہ کیا اور پہلی سلطنت کے ہائے تختِ یدر پر قبضہ کر لیا تو نظام شاہ بھی کی ماں مخدومہ جہاں نے والی گجرات محمود بیگڑہ سے مدد طلب کی جس نے ۴۰ ہزار سوار مدد کو بھیجے اور محمود خلجی کی فوجوں کو یدر سے نکال کر

لہ دے! تھے۔ تاریخ فرشتہ میں لکھا ہے کہ ”دہلی بنوئے ویران گشت کہ آواز ہیچ متنفسے بجز شغال و روبہ و جانورانِ صحرانی بگوش نمی رسید“۔ یہ اتفاق نے نہ صرف امیرانِ صمدہ کے نظام کو بحال رکھا بلکہ نئی تدابیر سے آئے اور مستحکم کیا۔

اب اس صورتِ حال کا اندازہ کیجیے جب اتنی بڑی تعداد میں علاء الدین خلجی نے شمالی ہند کے علاء الدین خاندانوں کو دکن، گجرات اور مالوہ میں حکمران بنا کر آباد کیا اور یہ تعلق ساری دلی کو اٹھا کر دوات آباد لے گیا تو وہاں تہذیبی، معاشرتی اور لسانی سطح پر کیا کیا تبدیلیاں آئی ہوں گی اور کتنے دور رس اثرات مرتب ہوئے ہوں گے؟ جیسا کہ ہم ”تمہید“ میں لکھ آئے ہیں کہ جس طرح عربوں نے ”سیاسی اور سرکاری اغراض کے لیے ایران کی مختلف زبانوں سے اس زبان کو چن لیا جو مشرقِ ایران میں بولی جاتی تھی“ اور اپنی فتوحات کے ساتھ، اپنے نظامِ خیال کی قوت شامل کر کے، آئے ایران کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک پھیلا دیا، اسی طرح برعظیم میں بھی انہوں نے ایک ایسی زبان کو اپنا لیا جس کا حلقہ اثر پہلے ہی سے بہت وسیع تھا اور اپنی فتوحات کے ساتھ آئے بھی شمال سے جنوب اور مشرق سے مغرب تک تیزی کے ساتھ پھیلتے میں مدد دی۔ سرکاری زبان فارسی تھی لیکن عام معاملات زندگی اسی نئی زبان میں طے ہوتے تھے۔

ابھی اس لسانی و تہذیبی عمل پر سے نصف صدی بھی نہ گزری تھی کہ امیرانِ صمدہ نے، جن کے آہں میں ایک وسیع مربوط خاندان کی طرح گہرے مراسم قائم تھے، یہ تعلق کے خلاف ”علمِ بغاوت“ بلند کر دیا اور متعدد ہو کر سارے دکن پر قبضہ کر لیا اور ایک امیر علاء الدین کو ۱۲۴۷ء میں اپنا بادشاہ منتخب کر لیا، جس نے ہمیں کے لقب کے ساتھ ایک نئی سلطنت کی بنیاد ڈالی۔ اب دکن کی سلطنت ان لوگوں کے ہاتھ میں آ گئی تھی جو شمال کے ترک ہونے کے باوجود خود کو ”دکنی“ کہنے پر فخر کرتے تھے۔ اس نئی سلطنت کی بنیاد میں شمال دشمنی کے جذبات شامل تھے۔ شمال دشمنی کے جوش

۱۔ تاریخ فیروز شاہی: ضیاء الدین برنی (اردو) مرکزی اردو بورڈ، لاہور،

ص ۶۷۳۔

۲۔ تاریخ فرشتہ: (نولکشور) دفتر دوم۔

۳۔ تمہید: ص ۵۔

میں الہوں نے، سیاسی لائحہ عمل کے طور پر، ان تمام عناصر کو ابھارا جو شمال سے مختلف اور خصوصیت کے ساتھ سرزمینِ دکن سے تعلق رکھتے تھے۔ ایک مؤثر نفسیاتی حربے کے طور پر ہمینیوں نے دل کھول کر مقامی روایات کی حوصلہ افزائی کی۔ دیسی رسوم و رواج، میلوں ٹھیلوں اور تہواروں کو ترقی دی۔ باہمی ربط ضبط، میل جول اور معاشرت و تہذیب کو گہرا کرنے کے لیے اس زبان کی سرپرستی کی جو رنگا رنگ زبانوں کی اس سرزمین میں، بین الاقوامی زبان کی حیثیت سے رائج تھی اور جسے آج ہم اردو کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ اس عمل سے جنوب نے شمال کے خلاف ایک تہذیبی دیوارِ مدافعت کھڑی کر دی اور برعظیم کے یہ دونوں حصے ایک طویل عرصے کے لیے ایک دوسرے سے کٹ کر رہ گئے۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ ۱۳۴۷ء/۵۷۸ھ سے لے کر تقریباً تین سو سال سے زیادہ عرصے تک یہ زبان، جو شمالی ہند سے آئی تھی، سرزمینِ دکن کے لسانی و تہذیبی اثرات قبول کرتی ہوئی آزادانہ طور پر نشو و نما باقی رہی۔ متعدد محاذ کی بھی وہ زبان ہے جسے آج بھی ہم ”دکنی اردو“ کے نام سے پکارتے ہیں اور جس کا ادب اردو زبان کی تاریخ میں ایک ابدی نشانِ راہ کی حیثیت رکھتا ہے۔

دکن میں اردو زبان کے پھیلتے، بڑھنے، پروان چڑھنے اور ایک بین الاقوامی زبان کی حیثیت اختیار کرنے کے دوسرے اسباب یہ تھے:

(۱) دکن میں تین بڑی زبانیں تھیں، کنڑی اور مرہٹی بولی جاتی تھیں۔ ان کے علاوہ چھوٹی چھوٹی اور بہت سی زبانیں رائج تھیں۔ لیکن کوئی بھی مشترک زبان ایسی نہیں تھی جو مختلف طبقوں اور علاقوں کے درمیان معاملات، معاشرت اور میل جول کا ذریعہ بن سکے۔ مسلمان جس زبان کو شمال سے اپنے ساتھ لائے تھے اور جس کے خون میں ان کی قوتِ عمل اور نظامِ خیال کی توانائی شامل ہو گئی تھی، یہ کام سلیقے کے ساتھ انجام دینے لگی۔

(۲) مسلمانوں نے جب دکن فتح کیا اس وقت وہاں کے سیاسی حالات ابتر تھے۔ چھوٹی چھوٹی ریاستیں قائم تھیں جو ایک دوسرے سے برسرِ ہیکار رہتی تھیں۔ تہذیبی سطح پر یہاں کا تہذیبی و معاشرتی ڈھانچا کمزور ہو کر ٹوٹ چکا تھا۔ مسلمانوں نے اپنی قوتِ عمل اور فکری توانائی سے اس میں نئی روح بھونکی اور وسیع تر اتحاد کا ایک لیا جبق دیا۔ اردو زبان وسیع تر اتحاد کی اسی قوت کے

سہارے دکن میں تیزی سے بھیلی اور ضرورت کی زبان بن کر کوٹھوں پڑھی۔

(۳) کوئی فاتح اپانک جملہ نہیں کر دیتا بلکہ حملے کے لیے ہوسوں پہلے راستہ ہموار کیا جاتا ہے۔ تاریخ شاہد ہے کہ یہ کام مبلغ دین ، مسیح اور تجارت پیشہ لوگ پہلے انجام دیتے ہیں جن کے ذریعے اس معاشرے کے اندرونی سیاسی و تہذیبی حالات ، معاشرے اور عوام کی نئی ضرورتیں ، جن کو پرانا نظام خیال دبا اور کچل رہا ہے ، طبقاتی و علاقائی تعصبات ، آپس کی نفرتیں ، انتشار اور قوت و کمزوری کی صورتیں سامنے آتی ہیں اور فاتحوں کو دعوتِ عمل دیتی ہیں۔ یہی عمل دکن میں ہوا۔

علاء الدین خلجی کی فتح دکن سے بہت پہلے یہیں ایسے بزرگانِ دین کے نام ملتے ہیں جو دکن کے مختلف علاقوں میں خاموشی سے اپنے اپنے کام میں مصروف ہیں۔ حاجی رومی (م - ۵۵۵ھ / ۱۱۶۰ع) ، سید شاہ موسیٰ (م - ۵۹۷ھ / ۱۲۰۰ع) ، بابا سید مظہر عالم (م - ۶۲۲ھ / ۱۲۲۵ع) ، شاہ جلال الدین گنج روان (م - ۶۳۳ھ / ۱۲۳۹ع) ، سید احمد کبیر حیات قلندر (م - ۶۵۹ھ / ۱۲۶۰ع) ، بابا شرف الدین (م - ۶۸۷ھ / ۱۲۸۸ع) ، بابا شہاب الدین (م - ۶۹۱ھ / ۱۲۹۱ع) وہ چند برگزیدہ شخصیتیں ہیں جو سرزمینِ دکن پر تبلیغی و روحانی کام کر رہی ہیں۔ علاء الدین کی فتح دکن کے بعد روحانی پیشوائی کے اس سلسلے کو اور فروغ حاصل ہوا اور یہاں ہمیں پیر مقصود (م - ۷۰۰ھ / ۱۳۰۰ع) ، پیر جٹا (م - ۷۰۳ھ / ۱۳۰۲ع) ، شاہ منتخب الدین زرزی غنی (م - ۷۰۹ھ / ۱۳۰۹ع) ، پیر بشیر (م - ۷۳۲ھ / ۱۳۳۱ع) ، حضرت گیسو دراز کے والد سید یوسف شاہ راجو قتال (م - ۷۳۶ھ / ۱۳۳۵ع) ، شاہ برہان الدین غریب (م - ۷۳۸ھ / ۱۳۳۷ع) ، شیخ ضیاء الدین (م - ۷۳۹ھ / ۱۳۳۸ع) اور بہت سے دوسرے صوفیائے کرام دکن کے مختلف علاقوں میں سجادہ بچھانے درستی اخلاق و تبلیغ دین میں مصروف نظر آتے ہیں۔ ان بزرگوں نے یہاں کی مقامی زبانوں کے الفاظِ شال کی زبان میں ملا کر ایک ایسا بولی تیار کیا جس سے اظہار کی مشکل حل ہو گئی۔ اُردو زبان کی ابتدائی ترقی میں ان لوگوں کی نامعلوم کوششیں ناقابلِ فراموش ہیں۔

سیاسی ، معاشرتی و تہذیبی سطح پر اگر یہ صورتِ حال نہ ہوتی ، جن کی تفصیل ہم نے ان صفحات میں بیان کی ہے ، تو ہندوی (قدیم اُردو) کا دکن میں پھیلنا بھی ممکن نہ ہوتا۔ اب یہ سوال کہ شال سے آنے والے جو زبان اپنے ساتھ

لائے تھے اُس کے نمونے کیا تھے ؟ اُس کی ساخت اور کینڈا کیا تھا ؟ اس لیے دشوار ہے کہ اس زبان کے باقاعدہ تحریری نمونے نہیں ملتے۔ یہ زبان اُس وقت بول چال کی زبان تھی اس لیے اس کا اندازہ کرنے کے لیے بزرگانِ دین کے وہ فقرے ہماری مدد ضرور کرتے ہیں جو مختلف تاریخوں اور تذکروں میں آج بھی محفوظ ہیں۔

حضرت شاہ برہان الدین غریب (م - ۷۳۸ھ / ۱۳۳۷ع) اپنے مرشد نظام الدین اولیا (م - ۷۲۶ھ / ۱۳۲۵ع) کے حکم سے دکن آئے تو پیر و مرشد نے تاکید فرمائی کہ ان کی پیرزادی بی بی عائشہ (بنت ؟ بابا فرید گنج شکر) کی خدمت میں ضرور حاضر ہوتے رہنا۔ ایک دن شاہ غریب بعد نماز جمعہ بی بی عائشہ کے گھر گئے تو ان کی لڑکی کو دیکھ کر مسکرائے۔ بی بی عائشہ نے کہا : ”اے برہان الدین ! ساڈھی دھیہ کھ کیا پسندا ہے؟“ (اے برہان الدین ! ہماری لڑکی کو دیکھ کر کیوں ہنستا ہے)۔ ایک دوسری تاریخ میں یہ جملہ اس طرح ملتا ہے کہ ”اسان دھی کے دھن جی ضرورت کیڑھی آ ہے؟“ (میری لڑکی کو دیکھنے کی کیا ضرورت ہے)۔

زین الدین خلجہ آبادی (م - ۷۷۱ھ / ۱۳۶۹ع) بستر مرگ پر تھے۔ حاضرین میں سے کسی نے خیریت پوچھی۔ انہوں نے جواب دیا : ”منجہ مت بلاووس۔“ ایسے لمحوں میں انسان وہی زبان بولتا ہے جسے وہ ساری زندگی ہر وقت استعمال کرتا رہا ہو۔

شاہ کوچک ولی (م - ۷۸۰ھ / ۱۳۰۲ع) کے ، جو شاہ برہان الدین غریب کے خلیفہ ہیں اور یڑ میں ان کا مزار آج بھی موجود ہے ، یہ دو فقرے بھی تاریخوں میں محفوظ ہیں :

(الف) خورے آئے خورے جانے ، لالے کون تیرے بارے ۔

(ب) سید ہد اوس نہ ہتیاے ۔

یہ جملے نہ خالص پنجابی ہیں اور نہ خالص سندھی ، سرائیکی یا اُردو ہیں۔ مختلف زبانوں کے اثرات ان میں ملے جلتے نظر آ رہے ہیں۔ ”دھی“ بمعنی بیٹی

۱۔ اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام : از عبدالحق ، ص ۲۱ ،

انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۳ع۔

۲۔ واقعاتِ مملکتِ بیجاپور : از بشیر الدین احمد ، حصہ سوم ، ص ۲۵۳۔

۳ تا ۵۔ تاریخ یڑ : مطبوعہ حیدر آباد دکن ، ص ۱۳۰۔

کھڑی بولی میں بھی ہے اور پنجابی اور سرائیکی میں بھی۔ ”آپے“ اور ”کیڑا“ جو دکنی اردو میں عام طور پر نظر آتے ہیں، سندھی، سرائیکی اور پنجابی میں آج بھی مستعمل ہیں: ”سجدہ ست بلاوو“ کا لہجہ اس بات کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ اردو کا بنیادی لہجہ اپنے دور تشکیل میں پنجابی لہجے سے شدید طور پر متاثر ہوا ہے۔ شاہ کوچک ولی کی زبان میں برج بھاشا اور گجری اردو کے اثرات واضح اور ملے جلتے ہیں۔ زبان سیٹال حالت میں ہے اور اس بات کی طرف اشارہ کر رہی ہے کہ ہر شخص اور ہر طبقہ اپنی بات کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے اس زبان میں اپنی زبان کے الفاظ اور لہجہ شامل کر رہا ہے۔ قدیم ادب میں یہ اثرات بالکل ایسے الگ الگ نظر آتے ہیں جیسے ساون میں بادل الگ الگ ہوا میں تیرتے پھرتے ہیں۔ کہیں مطلع صاف ہے، کہیں سورج کی روشنی زمین کے ایک حصے کو منور رہی ہے، کہیں سیاہ بادل ہیں کہیں سرنئی، کوئی مقرب سے اٹھ رہا ہے اور کوئی شہال سے ہلکے ہلکے تیرتا آ رہا ہے۔ ساری فضا میں ایک ہنگامے، ایک چلت پھرت کا احساس ہوتا ہے۔ بادل اٹھ رہے ہیں، چل رہے ہیں مگر مل کر ایک نہیں ہوئے ہیں کہ ہم دیکھ کر یہ کہہ سکیں اب گھٹا چھا گئی ہے اور موسلا دھار بارش ہوا چاہتی ہے۔ تقریباً کئی صدیوں تک اثرات کے بادل مختلف سمتوں سے اٹھ کر ملنے کی کوشش کرتے رہے اور جب یہ سب مل کر ایک ہو گئے تو ادب کے آسمان پر گہری گھٹا چھا گئی اور ”ریختہ“ کا نیا معیار ظہور میں آ گیا۔ اس کے بعد نہ دکنی رہی اور نہ گجری و دہلوی رہی بلکہ زبان و بیان کا ایک ایسا مشترک معیار قائم ہو گیا کہ سب اہل کمال اسی سطح پر اپنے تخلیقی جوہروں کی داد دینے لگے۔

قدیم دور کا ادب اسی لیے آج کی زبان سے مختلف ہے۔ یہ عبوری دور کا ادب ہے۔ اس میں مختلف اثرات الگ الگ اور وقت کے ساتھ ساتھ ایک دوسرے میں پیوست ہوئے نظر آتے ہیں۔ ہم آج اس سے اپنے وجدان کو آسودہ نہیں کر سکتے۔ ہم اس سے یقیناً اس طرح لطف اندوز بھی نہیں ہو سکتے جس طرح میر، غالب، اقبال کی شاعری سے ہوتے ہیں لیکن تلاش و تجزیہ سے ہمیں قدیم و جدید ادب میں ایک چھپے ہوئے اتحاد کا احساس ضرور ہوتا ہے۔

اردو کی ابتدائی تشکیل کے زمانے میں اہل پنجاب و ملتان کا اثر بر عظیم کی سیاست و معاشرت پر بہت گہرا رہا ہے۔ اسی لیے پنجاب کا لہجہ، آہنگ اور لے شروع ہی سے اس زبان کے خون میں شامل ہو گئی ہے۔ سوانحی کار چیمبرجی نے مختلف سیاسی و معاشرتی عوامل کا جائزہ لے کر ایک جگہ لکھا ہے کہ

”اس امر کا امکان بہت قوی ہے کہ پنجابی مسلمان، جو ترک انسانی فاقہین کے ہمراہ نئے دارالحکومت دہلی میں آئے، سارے ہندوستانیوں میں سب سے زیادہ اہمیت کے مالک تھے۔ وہ دہلی میں اپنی وہ بولی بولتے آئے جو دہلی کے شمالی اضلاع اور شمال مغربی علاقوں کی زبان سے حد درجہ مشابہت رکھتی تھی۔ انہوں نے اس نئی زبان کو، جو کاروباری زبان بن گئی تھی، لہجہ دیا اور اس کے نقش و نگار بنانے سنوارنے میں اہم کردار ادا کیا۔“۔ خون کے اسی گہرے رشتے کی وجہ سے اردو آج بھی پنجاب کی لالی اور چمکتی ہے۔

(۲)

اگر ہم اس دور کے ادب کا، جسے ہم نے آسانی کے لیے ”پہلی دور“ کے نام سے موسوم کیا ہے، بحیثیت مجموعی جائزہ لیں تو یہاں ہمیں تین قسم کے موضوعات نظر آتے ہیں۔ ایک مقبول موضوع تو یہ ہے کہ کسی دلچسپ، عجیب اور معروف قصے کو نظم کا جامہ پہنا دیا جاتا ہے اور اس کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ پڑھنے یا سننے والے کو نصیحت حاصل ہو۔ قصے کا انجام ہمیشہ طریبہ ہوتا ہے۔ دوسرا موضوع یہ ہے کہ کسی مشہور مذہبی یا تاریخی واقعے کو داستانی دلچسپی کے ساتھ نظم کر دیا جاتا ہے۔ یہاں چونکہ مذہبی جذبات کو آسودہ کرنے کا جذبہ کارفرما ہوتا ہے، اس لیے ان روایات کو بھی شامل کر لیا جاتا ہے جو غیر مستند ہونے کے باوجود عوام میں رائج ہیں۔ مذہبی یا تاریخی نوعیت کے قصوں میں بھی زیادہ زور عجیب و غریب اور محیر العقول واقعات پر دیا جاتا ہے۔ تیسرا مقبول موضوع تصوف و اخلاق ہے جو قدیم دور میں سب سے اہم اور سنجیدہ موضوع رہا ہے۔ پہلے موضوع کی نمائندگی فخر دین نظامی اپنی مثنوی ”کدم راؤ ہدم راؤ“ کے ذریعے کرتے ہیں جس میں راجہ کدم راؤ کی زندگی کے حیرت ناک اور دلچسپ واقعے کو بیان کیا گیا ہے۔ دوسرے موضوع کے نمائندہ اشرف یابانی ہیں جنہوں نے اپنی مثنوی ”نوسر ہار“ (۸۹۰۹) میں شہادتِ امام حسین اور واقعہ کربلا کو نظم کیا ہے جو آج کے مروجہ واقعے سے بالکل مختلف ہے۔ تیسرے موضوع کے نمائندہ میراجی شمس العشاق ہیں،

۱۔ انڈو آرمین اینڈ ہندی : (انگریزی) از سینٹی کار چیمبرجی، ص ۱۶۸ - ۱۶۹،
ورنیکلر ریسرچ سوسائٹی، گجرات ۱۹۵۲ ع۔

جنہوں نے تصوف کے رموز کو شاعری کے پیرائے میں طالبوں کی ہدایت کے لیے بیان کیا ہے۔

غزل کا وجود، گجری اردو ادب کی طرح، اس دور میں بھی نہیں ملتا۔ ہندوی اوزان عام طور پر استعمال میں آ رہے ہیں اور فارسی بحور بھی وہی استعمال ہو رہی ہیں جو آہنگ اور مزاج کے اعتبار سے ہندوی اوزان سے قریب تر ہونے کا احساس دلاتی ہیں۔ طویل نظم کا عام رواج ہے۔ مختصر نظمیں بھی لکھی جا رہی ہیں جن میں کسی مذہبی، اخلاقی یا روحانی نکتے کو مریدوں اور طالبوں کی ہدایت کے لیے بیان کیا جاتا ہے۔ یہ نظمیں بنیادی طور پر گیت اور بھجنوں کی ہی ایک نئی شکل ہیں۔ گجری اردو اور اس دور کی زبان و بیان میں کوئی خاص فرق نہیں ہے۔ اگر میراجی یا اشرف کے اشعار کو شاہ باجن، محمود دریائی اور کام دھنی کے کلام میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا۔ شاہ باجن کی روایت نے میراجی کے رنگ سخن کو شدت سے متاثر کیا اور انہوں نے زبان و بیان کا وہی رنگ اور اصناف سخن و ہشت کا وہی ڈھنگ اپنایا جو گجری اردو میں ملتا ہے۔ تہذیبی سطح پر بیجاپور کا تعلق گجرات کے ساتھ بہت قدیم اور گہرا رہا ہے۔ گجری روایت نے ابتدا ہی سے یہاں کے ادب اور زبان و بیان کو اپنے رنگ میں اس طور پر رنگا کہ نصری (م - ۱۰۸۵/۱۶۷۳ ع) تک، یہ ہلکا پڑنے کے باوجود، بیجاپوری اسلوب کے مزاج میں زندہ و جاری رہا۔ یہاں کی زبان میں سنسکرتی و ہراکرتی الفاظ، گجری اردو ہی کی طرح، کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ ان زبانوں کے مشکل الفاظ کی تعداد کم ہوتی جاتی ہے اور مقابلہ آسان الفاظ ان کی جگہ لیتے جاتے ہیں۔ ”کدم راؤ ہدم راؤ“ میں ایسے الفاظ کی تعداد زیادہ ہے۔ میراجی کے ہاں ان کی تعداد کم ہو جاتی ہے اور روزمرہ کے وہ الفاظ، جو مقامی زبانوں میں اپنی بگڑی ہوئی شکل میں رائج تھے، ان کی جگہ لے لیتے ہیں۔ اشرف کے ہاں ان کی تعداد اور کم ہو جاتی ہے۔

یہ وہی رجحان ہے جو آئندہ دور میں واضح شکل اختیار کر لیتا ہے۔

اس دور کے اہل علم و ادب نے اپنی زبان کو ”ہندی“ کہا ہے۔ اس دور میں اہل گجرات بھی ایسے ہندی اور ہندوی ہی کے نام سے موسوم کر رہے ہیں۔ یہ زبان اس وقت تک ہندی یا ہندوی کہلاتی رہی جب تک یہ دکن میں خود اپنے پیروں پر کھڑی نہیں ہو گئی۔ جب دکن کے ماحول نے اسے شال کی زبان سے رنگ روپ میں الگ کر دیا تو یہ بجائے ہندی کے دکنی کہلاتی

جانے لگی۔ ”بھوک بل“ (۱۰۲۳/۱۶۱۸ ع) کا مصنف قریشی پہلا شخص ہے جس نے اس زبان کو ”دکنی“ کے نام سے پکارا۔ مولوی عبدالحق نے لکھا ہے کہ شال سے ”جو زبان جنوب کی طرف گئی، اس کی دو شاخیں ہو گئیں؛ دکن میں گئی تو دکنی کہلے اور الفاظ کے داخل ہونے سے دکنی کہلاتی اور گجرات میں پہنچی تو وہاں کی مقامی خصوصیات کی وجہ سے گجری یا گجراتی کہی جانے لگی۔“

اس دور کی زبان تلفظ کے سلسلے میں کسی اصول کی پابند نہیں ہے۔ ضرورت شعری کے مطابق جس لفظ کو جس طرح چاہا استعمال کر لیا۔ شعر میں ممکنہ لفظ کو کھینچ کر پڑھنے سے دوز ہو جاتا ہے اور کبھی متعثر کو ساکن اور ساکن کو متعثر کرنے سے وزن درست ہو جاتا ہے۔ جیسے ”عقل“ (عقل)، ”عیشق“ (عیشق)، ”بھول“ (بھول)، ”بودہ“ (بودہ بمعنی عقل)، ”چوپ“ (چوپ)، ”ہو کم“ (ہو کم)۔

، ، ، عام طور پر استعمال میں نہیں آتی جیسے ”مچ“ (مچ)، ”البا“ (البا)، ”چ“ (چ)، ”اندے“، ”الده“، ”بوجنا“ (بوجنا)۔ ”ہ“ کے بجائے ”ی“ کا استعمال بھی ملتا ہے جیسے ”پہلا“ (پہلا)۔

میں، سوں، سنی، نے اور تھی کے الفاظ ”ے“ کے لیے استعمال کیے جا رہے ہیں۔ مذکر و مؤنث میں کوئی باقاعدگی نہیں ہے۔ ایک ہی لفظ ایک جگہ مذکر آیا ہے اور دوسری جگہ مؤنث۔ یہ طریقہ بعد کے دور تک جاری رہا۔ ہر زبان کے ابتدائی ادبی دور میں یہی عمل ملتا ہے۔

املا کے باقاعدہ اصول مقرر نہیں ہیں۔ پائے معروف و مجہول میں کوئی فرق نہیں کیا جاتا۔ ٹ، ڈ، ژ وغیرہ کوت، د، ر لکھا جاتا ہے۔ اس طرح لکھی کا املا ”لی کہی“ ملتا ہے۔ ”موقید“ (مقید)۔ ”ز“ کے بجائے ”ج“ کا استعمال عام ہے۔

مراہی ”ج“ جس کے معنی ”ہی“ کے ہوتے ہیں، گجری کی طرح دکنی ادب کے اس دور میں بھی ملتی ہے۔ فعل، اسم، ضمیر، صفت سب کے ساتھ

۱۔ بھوک بل: از قریشی، رائل ایشیائی ک سوسائٹی، کلکتہ۔ عکسی نسخہ مخزونہ انجمن ترقی اردو کراچی۔

۲۔ اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام: ص ۷۶، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۵۳ ع۔

”ج“ لگا کر ”جی“ کے معنی جے جاتے ہیں جیسے ایہانچہ (جہاں ہی) وغیرہ۔
 ”جے“ بمعنی جو، اگر اور حرفِ عطف ”ہو“ بمعنی اور استعمال کیا جاتا ہے۔ ”اے“ جو سرائیکی و سندھی میں آج بھی مستعمل ہے، قدیم اردو میں کثرت سے استعمال کیا جا رہا ہے اور ”ایں“ جمع کے طور پر استعمال ہو رہا ہے۔ آئندہ دور میں ”اتھا“ (معنی تھا) ”اتھیں“ اور ”اتھے“ بھی ملتے ہیں۔ ”اے“ کی مثال: ع زینب اے اُس کا نام (نوسرہار: اشرف)

جمع ”ان“ لگا کر بھی بنائی جا رہی ہے جیسے مردان، دھاناں وغیرہ۔ جمع کا یہ طریقہ میراجی کے ہاں ملتا ہے لیکن ساتھ ساتھ جمع بنانے کا وہ طریقہ بھی نظر آتا ہے جو آج اردو میں رائج ہے۔ میراجی کے کلام میں بھاگوں (بھاگ بمعنی تقدیر)، موتیوں، بے تھموں (بے تھم - بے سمجھ)، ہنگوں (ہنگ) وغیرہ کی شکل میں جمع ملتی ہے۔ ”نوسرہار“ میں اگرچہ ”ان“ لگا کر بھی جمع بنائی گئی ہے لیکن زیادہ تر دنبالوں (دنبال)، موتیوں (موتی)، آنکھوں (آنکھ)، یاروں (یار) کے طریقے سے جمع بنائی گئی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ”ان“ لگا کر جمع بنانے کا طریقہ دسویں صدی ہجری کے وسط میں زیادہ مقبول ہوا۔

ماضی مطلق بنانے کے لیے عام طور پر علامت مصدر گرانے کے بعد ”یا“ کا اضافہ کر دیا جاتا ہے جیسے پڑھنا، دیکھنا، لکھنا کا ماضی مطابق پڑھیا، دیکھیا، لکھیا بنایا گیا ہے۔ ”نوسرہار“ میں مصدر ”لاگنا“ سے روون لاگا، پھوٹن لاگا، کرنیں لاگا، لرزن لاگا بھی ماضی مطلق کی شکلیں ملتی ہیں۔

اس دور میں قریبی آواز کے مطابق قافیہ لانا جائز سمجھا جا رہا ہے؛ جیسے ’لڑ‘ کا قافیہ ’ہر‘، ’پکڑ‘ کا قافیہ ’بہر‘، ’وقت‘ کا ’عقد‘، ’قصہ‘ کا ’سخت‘، ’روڑ‘ کا ’فوج‘، ’شاہ‘ کا ’ارواح‘، ’نبی‘ کا ’شفیع‘، ’حد‘ کا ’گڈ‘، ’ایک‘ کا ’دیکھ‘۔ میراجی کے ہاں قافیے زیادہ صحت کے ساتھ باندھے گئے ہیں۔

وہ الفاظ جن میں دو ”ٹ“ آتی ہیں، اُن میں پہلی ”ٹ“ کو ”ت“ سے بدل دیا جاتا ہے؛ جیسے ٹوٹیاں (ٹوٹی ہوئی) کے بجائے توٹیاں۔ یہ کنڑی کا اثر ہے اور آخر تک دکنی میں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔

دکنی میں، گجبری کی طرح، بعض الفاظ سنسکرت کے ملتے ہیں جیسے چتر، لوپ، اتم، سینسار وغیرہ۔ یہ الفاظ براہِ راست سنسکرت سے نہیں آئے بلکہ اُن زبانوں سے آئے ہیں جن کے بولنے والوں نے ویدک دھرم قبول کر کے ان الفاظ کو قبول کر لیا تھا۔ نظامی کے ہاں ان الفاظ کا استعمال زیادہ ہے۔

اس دور میں گجبری کے الفاظ دکنی میں استعمال ہو رہے ہیں؛ جیسے انجو

(انسو)، گدھڑا (گدھا)، چاڑی (چغلی)، ناد (آواز)، ہیلا (پھلا)، راوٹ (گھڑ سوار) وغیرہ۔

میراجی کے الفاظ بھی دکنی اردو میں شامل ہو گئے ہیں؛ جیسے کالوا (تالاب)، گمت (تماشا)، چاڑ (مشاس)، ہیکا (نقدی) وغیرہ۔
 عربی فارسی کے الفاظ کا املا اس طرح ملتا ہے جیسے ’شیشہ‘ کو ’شیشا‘، ’غصہ‘ کو ’غصتا‘، ’قبضہ‘ کو ’قبضا‘، ’نفع‘ کو ’نفا‘، ’شفیع‘ کو ’شفی‘، ’تعجیل‘ کو ’تاجیل‘ وغیرہ لکھا گیا ہے۔

گجبری کی طرح اس دور میں ’ہار‘ اور ’ہن‘ لگا کر مرکب الفاظ بھی بنائے جا رہے ہیں؛ جیسے سرجن ہار، کہن ہار، ایک ہنا، دوہنا وغیرہ۔
 اس دور کی زبان میں مختلف بولیوں کے الفاظ ایک دوسرے کے ہاتھ میں ہاتھ ڈالے محبت کی پینگیں بڑھا رہے ہیں۔ اس بات کے مطالعے کے لیے کہ وہ کون کون سی زبانوں کے الفاظ اور اثرات تھے جو اردو زبان کی چکی میں رہیں کر بعد میں ایک ہو گئے؟ اور اُن میں کیا کیا تبدیلیاں آئیں؟ نویں اور دسویں صدی ہجری کی تصانیف کا مطالعہ بے حد مفید اور دلچسپ ہے۔ مختلف زبانوں کے الفاظ کو اس طرح جذب کرنے کی غیر معمولی صلاحیت نے اردو زبان کو سارے برعظیم کی زبانوں کی ایک زبان بنا دیا ہے۔

آئیے اب چند واقعات اور سنین کو ذہن میں رکھتے ہوئے آگے چلیں۔
 علاء الدین خلجی نے ۱۳۱۰ء/۵۷۱۰ع تک دکن کو فتح کر کے اسے اپنی سلطنت میں شامل کر لیا تھا۔ ۱۳۲۸ء/۵۷۲۸ع میں محمد شاہ تغلق نے اپنی سلطنت کے ہائے تخت کو دولت آباد منتقل کرنے کا فیصلہ کیا اور دہلی کی ساری آبادی کو ہجرت کرنے کا فرمان جاری کیا۔ محمد تغلق کے آخری دور حکومت میں ”امیرانِ صده“ نے متحد ہو کر بغاوت کر دی۔ ۱۳۴۷ء/۵۷۴۸ع میں دکن میں تغلق کی بادشاہی ختم ہو گئی اور ہمیں سلطنت وجود میں آ گئی۔ اس تمام عرصے میں اردو زبان کا خمیر پورے طور پر تیار ہو چکا تھا اور اُس میں اتنی توانائی اور سکت پیدا ہو گئی تھی کہ اسے ادبی سطح پر بھی استعمال کیا جا سکے۔ اگلے باب میں ہم نویں صدی ہجری کے ہمیں دور کی تصانیف کا جائزہ لیں گے۔

ایک رسالہ لکھا تھا۔ اس کی مزید تصدیق اس بات سے ہوئی ہے کہ شاہ محمد علی سامانی نے جو بارگاہ خواجہ بندہ نواز کے مرید و خادم تھے، ”سیر مجدی“ کے نام سے جو تالیف ۱۲۸۲ھ/۱۸۶۷ء میں کی تھی اور جس کے ”باب پنجم“ میں بندہ نواز کی تصانیف کا ذکر کیا ہے، کسی اردو تصنیف کا حوالہ نہیں ملتا۔ اسی طرح خواجہ بندہ نواز کے بڑے صاحبزادے سید محمد اکبر حسینی (م - ۱۸۱۲ء)، (جو ان کی زندگی ہی میں وفات پا گئے تھے) کے کسی رسالے کو ان کی تصنیف^۲ مان لینے کا اہل تحقیق کے پاس، جذباتی تحقیق کے علاوہ، کوئی جواز نہیں ہے^۳۔

اس دور کی سب سے پہلی تصنیف، جو اب تک دریافت ہوئی ہے، فخر دین نظامی کی مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“^۴ ہے۔ اس مثنوی کا اب تک ایک نسخہ معلوم ہے جو ناقص الاوسط ہے اور کم از کم دو تین صفحات آخر کے بھی کم ہیں۔ یہ بھی معلوم نہیں ہے کہ اس مثنوی کا اصل نام کیا تھا۔ مثنوی کے دو مرکزی کرداروں کے نام پر اسے ”کدم راؤ پدم راؤ“ کا نام دے دیا گیا ہے۔ حمد، نعت، رسول، مدح، سلطان کے بعد، جو مثنوی کی عام ہیئت کے مطابق ہیں، ”گفتن کدم راؤ با ناگنی“ کی سرخی آتی ہے۔ ”وجہ تالیف کتاب“ والا حصہ بھی مثنوی میں نہیں ہے۔ بیچ بیچ میں صفحات غائب ہونے کی وجہ سے قصے کا تسلسل ہورے طور پر سمجھ میں نہیں آتا۔

مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ کدم راؤ راجہ ہے اور پدم راؤ اس کا وزیر ہے۔ پدم راؤ وزیر لاگ ہے جس کے سر پر راجہ کدم راؤ کی عنایت سے اب پدم بھی موجود ہے۔ ایک دن راجہ کدم راؤ دیکھتا ہے کہ ”ناگنی“، جو ائم ذات ہے، ایک بیچ ذات کے سانپ ”کوڑیاں“ سے میل کھا رہی ہے۔ یہ

۱۔ سیر مجدی : ص ۱۰۲، مطبوعہ یونانی دولخانہ پریس، سبزی منڈی الد آباد،

۱۸۳۴ء۔

۲۔ مجلہ مکتبہ حیدر آباد دکن : ص ۱۸ — ۲۴، جلد ۱، شمارہ ۱، اپریل

۱۹۲۸ء۔

۳۔ اس بحث کے لیے دیکھیے مقدمہ ”مثنوی کدم راؤ پدم راؤ“ ص ۲۰ تا ۳۵، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی

۱۹۷۳ء۔

۴۔ کدم راؤ پدم راؤ : مخطوطہ کتب خانہ خاص انجمن ترقی اردو پاکستان۔

ادب کی روایت نویں اور دسویں صدی ہجری کے اوائل میں

(نظامی سے اشرفی تک)

(۱۲۳۰ء - ۱۵۲۵ء)

نویں صدی ہجری کی پہلی دور کی بہت کم تصانیف ہم تک پہنچی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود (صوفیائے کرام کے ملفوظات کے علاوہ، جن کا ذکر ہم پچھلے باب میں کر آئے ہیں) اتنی تصانیف اور رسالے ہمارے سامنے ضرور ہیں جن کے مطالعے سے اس دور کے زبان و بیان، مذاق سخن اور رجحانات کا بخوبی اندازہ کیا جا سکے۔ عین الدین گنج العلم (۵۷۰ھ - ۵۹۵ھ/۱۳۰۶ء - ۱۳۹۲ء) کا نام پر ادبی تاریخ میں لیا جاتا ہے لیکن ان کی کوئی دکنی تصنیف اب تک دستیاب نہیں ہوئی، مثنوی کہ وہ تین رسالے، جن کا ذکر شمس اللہ قادری نے ”اردوئے قدیم“ میں کیا ہے، ایک افسانے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز (م - ۱۸۲۵ھ/۱۸۲۱ء) (جو فیروز شاہ بہمنی کے زمانے میں گبرگہ آئے) کی تصنیف ”معراج العاشقین“ بھی، جو اب تک اردو کی پہلی نثری تصنیف مانی جاتی رہی ہے، نہ صرف اس دور کی تصنیف نہیں ہے بلکہ اس کے مصنف خواجہ گیسو دراز کے بجائے مخدوم شاہ حسینی یحیٰ پوری^۲ ہیں جنہوں نے گیارہویں صدی ہجری کے نصف آخر یا بارہویں صدی کے اوائل میں ”تلاوة الوجود“ کے نام سے

۱۔ اردوئے قدیم : ص ۳۹ - ۴۰، مطبع نولکشور لکھنؤ، ۱۹۳۰ء۔

۲۔ معراج العاشقین کا مصنف : از ڈاکٹر حفیظ قتیل، مطبوعہ حیدرآباد دکن، ۱۹۶۸ء، ص ۲۹ و ۳۲۔

آ گیا۔ اس کے بعد کدم راؤ محل میں جاتا ہے اور ہنسی خوشی سے دن گزارنے لگتا ہے۔

یہ مثنوی خاندانِ بھٹی کے نویں بادشاہ سلطان احمد شاہ ولی بھٹی (۵۸۲۵-۵۸۳۸/۱۳۴۱ع-۱۳۴۳ع) کے زمانے میں، جیسا کہ مثنوی کے ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے، لکھی گئی:

شہنشاہ بڑا شاہ احمد کنوار ہرت پال، سینسار، کرتار ادھار
دھنیں تاج کا کون راجا ابھنگ کنور شاہ کا شاہ احمد بھجنگ
لقب شد علی آل بھمن ولی ولی تھی بہت بدہ تد آگلی

یہ وہی بادشاہ ہے جو حضرت گیسو دراز کی دعاؤں کے نتیجے میں، فیروز شاہ بھٹی کے بعد تختِ سلطنت پر بیٹھا۔

مصنف نے بار بار اپنا نام ”فخر دین“ اور تخلص نظامی لکھا ہے۔ اس قسم کے نام آج بھی پنجاب میں عام ہیں۔ ”ہرت نامہ“ کے مصنف فیروز کا اصل نام بھی ”قطب دین“ ہے، جیسا کہ اس نے خود ”ہرت نامہ“ کے ایک شعر میں صراحت کی ہے:

مجھے ناؤں ہے قطب دین قادری تخلص سو فیروز ہے بیدری

”کدم راؤ پدم راؤ“ کی زبان بہت مشکل اور عسیر الفہم ہے۔ اس پر سنسکرت و پراکرت اور علاقائی زبانوں کے الفاظ کا گہرا اثر ہے۔ زبان و بیان اور انسانی خصوصیات کے اعتبار سے یہ ”ہولی گجرات“ سے مماثل و قریب ہے۔ اس کی زبان کے مشکل ہونے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ قصہ اپنے مزاج کے اعتبار سے ہندوی روایت و اسطور کا حامل ہے اور اسے بیان کرنے میں نظامی کو ان الفاظ کا سہارا لینا پڑا جو مثنوی کی تہذیب و معاشرت کو ابھارنے کے لیے ضروری تھے۔ یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ یہ مثنوی جس علاقے میں لکھی جا رہی ہے وہ کنڑی زبان کا علاقہ ہے جس کی سرحدیں مراٹھی کے علاقے سے بھی لگی ہوئی ہیں۔ اس کی زبان اسی ہندوی روایت کی حامل ہے جس کا ذکر ہم تفصیل سے ”گجھری اردو“ کے باب میں کر چکے ہیں۔

”کدم راؤ پدم راؤ“ میں دو اسلوب ملتے ہیں؛ ایک اسلوب وہ ہے جس پر ”ہندوی روایت“ کا اثر گہرا ہے اور جو مزاج کے اعتبار سے گجرات کے شاہ باجن، جو اسی دور میں دادِ سخن دے رہے ہیں اور قاضی محمود دریائی اور جیوگم دھنی، سے قریب ہے اور جس اسلوب میں آنے والے دور میں ابراہیم عادل

دیکھ کر راجہ کدم راؤ آگ بگولہ ہو جاتا ہے۔ وہیں کوڑیال کو مار دیتا ہے۔ تلوار کا ایک ہاتھ تاگنی کے بھی مارتا ہے جس کی دم کٹ جاتی ہے اور وہ سر ڈال کر ایک جھاڑی میں جا پڑتی ہے۔ افسردہ اور اداس راجہ اپنے محل میں آتا ہے۔ کسی سے بات نہیں کرتا اور خاموشی سے جا کر لیٹ جاتا ہے۔ رانی نے جب راجہ کو غمگین دیکھا تو اس کے پاس پہنچی اور وجہ دریافت کی۔ راجہ نے بہت اصرار کے بعد تاگنی اور کوڑیال کے میل کا چشم دید واقعہ اُسے سنایا اور کہا اب مجھے یقین ہو گیا ہے کہ عورت اگر بری یا افسرا بھی ہو تو اس کی وفاداری اور پاک بازی پر بھروسہ نہیں کرنا چاہیے۔ مجھے اسی بات کا غم کھانے جا رہا ہے۔ چھری اگر سونے کی ہو تو بھی اسے بیٹ میں نہیں مارا جا سکتا۔ میں تو اب وہ سانپ کا کٹا ہوں جو رستی سے بھی ڈرتا ہے۔

رانی نے راجہ کو بہت سمجھایا اور کہا کہ پانچویں انگلیاں ایک سی نہیں ہوتیں، میں تو تیری وفادار داسی ہوں، لیکن کدم راؤ پر اس بات کا کوئی اثر نہیں ہوا۔ پدم راؤ نے بھی سمجھایا لیکن اُس کا بھی کوئی اثر نہیں ہوا۔ دنیا سے اُس کا دل بھر گیا اور اُس نے اب جوگیوں اور سنیاسیوں کی صحبت اختیار کرنے کا فیصلہ کیا اور لوگوں سے کہا کہ کسی باکال جوگی کو لاؤ۔ لوگ اکھر ناتھ جوگی کو لانے۔ جوگی نے اپنے کپالات دکھانے اور لوہے کو سونا کر دکھایا۔ اُس نے اکھر ناتھ جوگی کو انعام و اکرام سے نوازا اور اُس سے یہ فن سکھانے کی فرمائش کی۔ اب راجہ کو جوگی کے بغیر چین نہیں آتا تھا۔ جوگی نے راجہ کو دھنور پید اور امر پید سکھا دیے۔ اس کے بعد یہ ہوا کہ اکھر ناتھ راجہ کے روپ میں آ گیا اور راجہ کے ایک دن اُس نے پدم راؤ سے ایک ”فرمائش نامہ“ کی۔ جب پدم راؤ نے اُسے پورا کرنے سے انکار کیا تو اکھر ناتھ نے، جو اب راجہ بن گیا تھا، اُس پر بہت لعن طعن کی۔ راجہ کدم راؤ طوطی بن کر ادھر ادھر اڑتا پھرتا تھا۔ ایک دن اڑنے اڑنے اُسے اپنا محل نظر آیا۔ وہ محل میں پدم راؤ کے سامنے آیا۔ سر زمین پر رکھا اور توبہ کی۔ پدم راؤ سے کہا کہ میں کدم راؤ ہوں۔ پدم راؤ نے یقین نہیں کیا۔ کدم راؤ نے ان باتوں کا حوالہ دیا جو صرف کدم راؤ اور پدم راؤ ہی کو معلوم تھیں۔ یہ سن کر پدم راؤ نے اپنا پہن زمین پر رکھا اور رینگ کر اپنا سر طوطی کے پیروں میں رکھ دیا۔ دونوں کے درمیان رازدارانہ بات چیت ہوئی اور پھر پدم راؤ نے ایک رات، جب اکھر ناتھ گہری نیند سو رہا تھا، چپکے سے جا کر اُس کے انگوٹھے میں کاٹ کھاپا اور وہ مر گیا۔ کدم راؤ منتر کے زور سے پھر اپنے اصلی روپ میں واپس

شاء ثانی اپنی ”کتابِ نورس“ لکھتا ہے۔ دوسرا اسلوب وہ ہے جس پر وہ اثر جاری و ساری ہے جو بعد کے دور میں عبدل کے ”ابراہیم نامہ“ یا صنعتی کے ”قصہ بے نظیر“ میں نظر آتا ہے۔ عبدل و صنعتی کا رنگِ سخن ہندوی روایت سے قریب ضرور ہے لیکن اُس دور کے اسلوب میں یہ تبدیلی آ جاتی ہے کہ اس پر فارسی زبان، اس کے طرز، لہجے اور آہنگ کا رنگ چڑھنے لگتا ہے اور اسی کے ساتھ ہندوی اسلوب کا رنگ ہلکا پڑنے لگتا ہے۔ ”کدم راؤ بدم راؤ“ میں ہندوی روایت والے اسلوب کا عام رنگ ان اشعار میں دیکھیں جہاں کدم راؤ اپنی رانی کے بے حد اصرار اور خوشامد پر ناگنی اور کوڑیال (کوڑیالا سانپ) کے آپس میں سیل کھانے کا واقعہ، جو اس نے اپنی آنکھ سے دیکھا تھا، یوں بیان کرتا ہے:

سنیا تھا کہ ناری دھرے بہت چھند سو میں آج دیکھا تری چھند ہند
وہی چھند جب میں دیکھا تہکت میں اسی ویل تھیں ہوں پڑیا دگت میں
”سجیات ایک ناگن کُجیات ایک سانپ“ اسنگت دیکھے کھیلنے لاپ جھانپ
جو کرتار مجھ کوں کیا ہونے راؤ اسنگت کے کیوں دیکھ سکوں انیاؤ
کھڑگ کاڑھ دوکھا تنہا تھکار اسی ٹھار کھورس کیا شب تھار
گئی نہاس ناگن ہران آپ لے ہران آپ لے کر گئی ”ہوچ“ دے
نہ اب تھیں کسی نار پتیاؤنان نہ پتیاؤنان نہ ”تسے“ راؤ نان
سہائی کئی آج ناگن کنار پڑی جھاؤ تل چھوڑ کر سکھ پھنار
یہی دیکھ منجہ من بھکیا تری نانو کہ جے اچھریاں ہوئے بھی لا پتیاؤ
تری نانو کا ”آن“ جے آن ہوئے کروں نہ اورگتن سروں جیو کھوئے
چھری ات کندن سی کہ جے ہوئے اسنگت نہ ”تس گھال“ لے ایٹ کوئے
”ددا“ سانپ کا ہوئے جے کاوڑی ڈرے کیوں نہ وہ دیکھ پھالدا پڑی
بڑے ساچ کہہ کر گئے بول آچوک ”ددا“ دود کا چھاچھا پیوے بھوک
”تیں“ لشر دین دیکھ انیاؤ راؤ کہ بن دوس دھن پر ہری ”دکھ لاؤ
لطاسی دھرم دکھ کیوں راؤ دے کہ پت ورت گتن بات دھن سو کیے
اس زبان پر، جیسا کہ ہم نے کہا ہے، وہی رنگِ سخن غالب ہے جو گھجری اُردو میں نظر آتا ہے۔ زبان و بیان میں مختلف بولیوں کے الفاظ ملے جاتے ہیں۔ سنسکرت کے الفاظ کثرت سے استعمال میں آئے ہیں۔ اس لسانی عمل اور اظہار کے رنگ نے مثنوی کی فارسی بحر (تمولن فمولن فمولن) کو بھی اپنے مزاج کے پردے میں چھپا لیا ہے۔ ان میں سے اکثر الفاظ مثلاً آکھنا (کہنا)، چت (دل)، ناری (عورت)، چھند (بات، قریب)، دپھنا (دیکھنا)، ویل (وقت)،

ہوں (میں)، ”سجیات (اتم، اعلیٰ ذات کا)، کجیات (کم ذات، نیچ)، اسنگت (بڑی صحبت)، لاپ جھانپ (دستی، اٹھکھیلیاں)، راؤ (راجہ)، کرتار (خدا)، انیاؤ (ناانصافی)، کھڑگ (تاوار)، ٹھار (جنگ)، نہاس (بھاگنا)، ہران (جان)، ”ہوچ“ (دم)، بتال (راکشش)، پتیاؤ (بھروسا)، کپال (سر، کھوپڑی)، اچھریاں (ہریاں، آپسرائیں)، کُندن (سونا)، گھالدا (ڈالنا، مارنا)، پھالدا (بھندا، رستی)، ”تسے“ (اس کو)، دگ (دغدغہ)، کئی (کی)، نالو (نام)، دوس (قصور)، دھن (عورت، محبوبہ)، پت ورت (شوہر کی وفادار)، ”ددا“ (ڈرا ہوا) وغیرہ الفاظ آج بھی بزرگ کی مختلف زبانوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ یہی وہ پہلی روایت ہے (جسے ہم نے ہندوی روایت کا نام دیا ہے) جس پر صدیوں تک اُردو زبان چلتی رہی اور جب اظہار کے لیے ان سے زیادہ عام فہم صحیلے الفاظ عوام کی زبان پر پڑے گئے اور نئے تہذیبی اثرات معاشرے میں اچھی طرح رچ بس گئے تو یہ اور اسی قبیل کے دوسرے الفاظ دھیرے دھیرے نکسال باہر ہو گئے اور رفتہ رفتہ اُردو زبان اپنے ارتقائی منازل طے کرتی ہوئی جدید ادبی زبان کے دائرے میں داخل ہو گئی جس کا چلا پھل ولی دکنی کی شاعری ہے۔

مثنوی کا دوسرا اسلوب، جس کا رنگ جاں ہلکا اور دبا دبا سا ہے اور جس کی مثالیں مثنوی میں ادھر ادھر بکھری ہوئی ہیں، وہ ہے جو آئندہ دور میں بیجاپور کا ادبی اسلوب بن کر نکھرتا اور بتا سنورتا ہے:

مجھے مارناں مار کے گھال دے
ولے آج اکھر مار نیکال دے (شعر ۵۲۹)
بلایا مدھر بدہ کون راؤ پاس
کہیا راؤ ہوں پھول، تون پھول پاس (شعر ۵۳۹)
نہوے پھول پھارا کدھیں پاس بن
نہ سر گھال لے کوئی پاس آس بن (شعر ۵۴۰)
میہی ٹھانؤ جے سانپ کوڑھا چلے
اپس ٹھانؤ وہ بھی سو سیدھا چلے (شعر ۵۶۲)
مدھر بدہ تون ہے منجھے پیر ٹھانؤ
تھجھے نالو پردھان ”منج“ راؤ نالو (شعر ۵۷۳)
بھلا بھی ”تیں“ منج ”ہرا“ بھی ”تیں“
ترے ہائے (ہوں) چھوڑ جاسوں کہیں (شعر ۶۲۸)

- لہ پہرے سے تون آج ابھان منجہ
لہ پردھان تون منجہ لہ تہوں راؤ منجہ
(شعر ۶۳۳)
- جلو جیب منجہ جو برا منجہ کہوں
پر اوگھڑ سب منجہ من کیوں رہوں
(شعر ۶۳۷)
- کہ سے بول میرا منے تہں کہوں
کہ سے نہ سننے تل کھڑی نہ رہوں
(شعر ۶۵۷)
- کہ سے بھید اپنا کہے کھول منجہ
پر اپت دوانا کہے لوگ منجہ
(شعر ۶۸۹)
- کنگن ہست کیا دیکھنا آرسی
اے راج تون دیکھ کیوں ہارسی
(شعر ۶۹۲)
- سیاناں کھاوے ہور اپنا اپان
غمانے جو کس بول تہیں ہونے ہان
(شعر ۶۹۱)
- نہنے کی نہنی بندہ مانے لہ کوئے
لنہاں سو لنہاں سے نہی ہوت ہونے
(شعر ۶۹۴)
- نذر ہو نہ رہنا لگے سانپ دیکھ
منور سر کھلنا پڑے دیکھ یگ
(شعر ۷۰۰)
- بھاریا ہری ہنکھ کیتا اڑوں
کہاں لگ اڑوں جانے کیدھر پڑوں
(شعر ۷۳۷)
- ہری ہنکھ دہنھا پدم راؤ ہونے
پدم راؤ جانے نہ یہ کون کوئے
(شعر ۸۱۴)
- اکا یک کہوں کیوں اہں نانو تہوں
کدم راؤ پیرا نگر کا سو تہوں
(شعر ۸۷۲)
- جو کٹچ کال کرنا سو تون آج کر
نہ گھال آج کا کام تون کال پر
(شعر ۱۲۲)
- بھلے کون بھلائی کرے کٹچ نہونے
بڑے کون بھلائی کرے ہونے توئے
(شعر ۸۵۹)
- مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" ساڑھے پانچ سو سال سے زیادہ پرانی تصنیف ہے
اور اردو ادب کی اولین روایت کی نمائندہ ہے۔ جس کثرت سے اس میں ضرب الامثال
اور محاورے استعمال ہوئے ہیں وہ اس بات کا ثبوت ہیں کہ یہ زبان صدیوں پرانی

ہے جو سینکڑوں سال کی مسافت طے کر کے، اپنے ارتقا کی مختلف منزلوں سے گزر کر
ادبی سطح پر استعمال میں آنے کے لائق بنی ہے۔ سنسکرت الفاظ کے استعمال کے
علاوہ جہاں تک بیان کی چستی اور رچاوت کا تعلق ہے وہ "کدم راؤ پدم راؤ"
میں موجود ہے۔ یہاں بیان میں بے جا پھیلاؤ کا بھی احساس نہیں ہوتا بلکہ بات کو
اختصار کے ساتھ بیان کرنے کا عمل ملتا ہے۔ مثنوی میں استعمال ہونے والی
ضرب الامثال میں سے شاید ہی کوئی ایسی ہو جو آج بھی اردو زبان کے سر اٹے
میں شامل نہ ہو۔ یہ چند مثالیں دیکھیے:

ع: منکھی اپنا جو تو سب جہاں = آپ منکھی جہاں منکھی
ع: خوشی کدھیں پانچ انگل سان = پانہوں انگلیاں کبھی برابر نہیں ہوتیں
ع: لیے بلی بول چھٹکا پڑھا ٹوٹ کر = بلی کے بھاگوں چھٹکا ٹوٹا
نہ روئے کدھیں چور کی ماں ہکار چور کی ماں کولہری میں سر دے کر
روئے گھال کر منکھ کولہی منجہار = روتی ہے
ددا سانپ کا ہونے سے کاوڑی

ڈرے کیوں نہ وہ دیکھ بھالدا پڑی = سانپ کا کالا رستی سے بھی ڈرتا ہے
اڑے ساچ کہہ کر گئے بول اچوک دودھ کا جلا چھاچھ کر بھی بھونک
ددا دود کا چھاچھا پیوے بھوک = مار مار کر پیتا ہے

ع: ہسار اپنا اوڑنا دیکھ ہاؤ = جتنی چادر اتنے پاؤں پھیلاؤ
اڑے ساچ کہہ کر گئے کٹن منگن
گھہروں پیسنے پیسیا جانے گھن = گہیوں کے ساتھ گھن بھی پس جاتا ہے
ایک جگہ لفظی ہندوی معیار سخن پر بھی روشنی ڈالتا ہے:
دو آرت سب جس کنوٹ میں نہ ہونے دو آرت سب باج ریمھے نہ کوئے

۱۔ لفظی کی ایک اور مثنوی "خوف نامہ" (بیاض قلمی المین فا ۶۲۷/۳) بھی
ہماری نظر سے گزری جس کی زبان بمقابلہ "کدم راؤ پدم راؤ" کے بہت صاف
اور فارسی اثرات کی حامل ہے۔ اس مثنوی میں آخرت، قیامت، عذاب جہنم
اور روزِ حشر کا بیان کیا گیا ہے۔ "خوف نامہ" کا اسلوب گیارہویں صدی
ہجری کے آخری زمانے کے ذہنی اسلوب سے قریب ہے جس میں ہندوی
روایت ہلکی اور فارسی روایت کا رنگ گہرا ہونے لگا تھا۔ قیاس کیا جا سکتا
ہے کہ یہ "خوف نامہ" "کدم راؤ پدم راؤ" والے لفظی کا نہیں ہے۔
(ج - ج)

(دو آرت = ذو معنی ، سبد = لفظ ، کوت = شعر ، باج = بغیر ، رجبھنا = راغب ہونا)

یہی وہ معیار سخن ہے جو دوہروں کے مزاج میں رچا بسا ہے اور ولی کے بعد حاتم و آبرو کے دور میں ”ایہام گوئی“ کی شکل میں پسندیدہ رنگ سخن بن کر ابھرتا ہے۔

فخر دین نظامی نے جس زمانے میں اپنی مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“ لکھی ، اسی زمانے میں حاجی دوام الدین مکی کا جوان بیٹا تعلقاتِ دنیوی ترک کر کے حج بیت اللہ کے لیے روانہ ہو گیا اور بارہ سال تک مدینہ منورہ میں قیام کر کے واپس ہوا تو ایک ایسے خاندان کا بانی ہوا جس نے صدیوں تک دکن میں رشد و ہدایت اور روحانی و اخلاقی درس کے سلسلے کو جاری رکھا۔ اس نوجوان کا نام میراجی تھا۔

میراجی شمس العشاق (م-۲/۱۵۹/۱۵۹۶ع) ، شاہ کمال الدین بیابانی کے خلیفہ تھے جو جلال الدین مغربی کے واسطے سے خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کے سلسلے میں تھے۔ میراجی کے زمانہ حیات ہی میں بھٹی سلطنت انتشار و افتراق کا شکار ہو چکی تھی۔ سیاسی استحکام ختم ہو چکا تھا اور طبقاتی کشمکش نے نفرت کا ایسا بیج بو دیا تھا کہ معاشرتی و قومی یک جہتی بارہ بارہ ہو چکی تھی۔ مرکز انتہائی

۱۔ انجمن ترقی اردو پاکستان کے ایک نادر و واحد مخطوطے (قا ۱۵۱/۱) میں ، جو ۱۰۶۸ھ کا لکھا ہوا ہے اور جس میں سلسلہ میراجی کے بزرگوں کا نام ، داول اور اعلیٰ کا کلام شامل ہے ، ایک مرتبہ ملتا ہے جس میں یہ شعر ہے :
تاریخ حضرت سال نو سو ، اس پر اگلے بھی دو
دو دین مدت وفا شو ، جسے کچھ حکم الاهی کا
جس سے تاریخ وفات ۱۰۶۲ھ ظاہر ہوتی ہے ، لیکن اگلے شعر میں (ص ۵۳)
۲۵ سوال شب پنج شب بھی لکھا ہے جس سے ۱۰۶۰ھ نکلتا ہے۔ اسی مرتبے کے حاشیے پر ”شاہ حسین ذوق ابن تاریخ گفت است ، شمس العشاق ۱۰۶۲ھ کے الفاظ ملتے ہیں۔ مخطوطے میں اس مرتبے پر یرہاں الدین جام کا نام درج نہیں ہے۔ آخری شعر یہ ہے :

سو ہی میرا منجہ پر ہے ، اس روز کا دستگیر ہے
نیمہ بن میں ہے سیر ہے جیکھ حکم الاهی کا
میراجی کی چاروں تصانیف ’مغز مرغوب‘ ، ’شہادت التحقیق‘ ، ’خوش لفظ‘ اور ’خوش نامہ‘ اسی ترتیب سے اس میں موجود ہیں۔ (ج-ج)

کمزور ہو کر بے دم ہو گیا تھا اور مختلف صوبوں کے حکام قریب قریب آزاد ہو چکے تھے۔ میراجی کی زندگی ہی میں بیجاپور میں عادل شاہی سلطنت (۱۵۹۰ع) وجود میں آچک تھی۔ کمزور ، دم توڑتی ہوئی اور نام کی سلطنت پر محمود بھٹی (۱۵۸۲ع-۱۵۱۸ع) حکمران تھا۔ انہی کے زمانے میں بیدر آزاد ہو کر برید شاہی (۱۵۸۷ع) کا پائے تخت بن چکا تھا۔ برار میں عاد شاہی (۱۵۸۷ع) اور احمد نگر میں نظام شاہی (۱۵۹۰ع) قائم ہو چکی تھیں۔ قطب شاہی سلطنت کا قیام (۱۵۱۲ع) بھی چند سال کی بات تھی۔ عظیم بھٹی سلطنت کے ہاتھ ، پیر ، آنکھ ، ناک اور کان الگ الگ ہو چکے تھے۔

بیجاپور کا تعلق گجرات سے ہمیشہ گہرا رہا ہے۔ گجرات کی ادبی روایت صوفیائے کرام کے ذریعے سے جہت پلے بیجاپور پہنچ چکی تھی۔ اس ادبی روایت نے شاہ میراجی کا دامن دل بھی اپنی طرف کھینچا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تصوف کا بنیادی نظام فکر تو انہوں نے اپنے بزرگوں سے لیا لیکن اس کا اظہار اس روایت میں کیا جس کی نمائندگی شاہ باجن کر رہے تھے۔ زبان و بیان کی اس روایت پر سنسکرت کا اثر بھی ہے ، برج بھاشا اور مقامی بولیوں کا بھی۔ اسی لیے رنگ روپ میں شاہ میراجی کی زبان گجری زبان ہی کا ارتقا معلوم ہوتی ہے۔ اس زبان کو وہ ”ہندی“ کہتے ہیں۔ غور سے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ میراجی کی شاعری کے مزاج میں وہی رنگ ہے جس کی جھلک ہمیں نظامی کی ”کدم راؤ پدم راؤ“ میں ملتی ہے۔ نظامی کے ہاں یہ رنگ سنسکرتی اثرات کی وجہ سے زیادہ گہرا ہے۔ میراجی کے ہاں عام بول چال کی زبان استعمال ہونے کی وجہ سے یہ رنگ نسبتاً ہلکا ہو گیا ہے۔ نظامی ادبی زبان استعمال کر رہے ہیں۔ میراجی عوام سے مخاطب ہیں اس لیے ان کی زبان عوامی رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ زبان و بیان کا یہی وہ رنگ اور یہی وہ مزاج ہے جو بیجاپور کے ادبی اسلوب کو متعین کر کے اُسے گولکنڈا کے ادبی اسلوب سے الگ رکھتا ہے۔

میراجی کا موضوع تصوف ہے اور وہ شاعری کو عوام کی تلقین اور اپنے مریدوں کی ہدایت کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ ان کی چار طویل و مختصر نظمیں ہم تک پہنچی ہیں جن کے نام خوش نامہ ، خوش لفظ ، شہادت التحقیق اور مغز مرغوب ہیں۔ ”خوش نامہ“ ایک سو ستر اشعار پر مشتمل ایک نظم ہے جس کا

وزن ہندوی ہے اور جس میں خوش نامی ایک نیک سیرت لڑکی کو موضوع سخن بنایا گیا ہے اور اسی کے نام پر نظم کا نام ”خوش نامہ“ رکھا ہے :

اس خوش نامہ دھریا نام دوہا ایک سو ستر
دستا زیادہ پڑھے سونے تولھے خوشی کا چہتر

اشعار میں (جنہیں میراجی دوہے کا نام دیتے ہیں) یہ تفصیل دی گئی ہے کہ یہ لڑکی چغتائی خاندان کی چشم و چراغ تھی۔ اس کا باپ ترک افشاق تھا۔ جب وہ پیدا ہوئی تو مرشد نے اسے دیکھ کر اس کا نام خوش تجویز کیا۔ خوش سیرت و کردار کے اعتبار سے علوی تھی اور بہت بھولی بھالی، محبت کرنے والی تھی۔ سب سے نرالی، سب کی پیاری، ”سبہ نین“، ہنس ”مکھ“، سب کی آنکھ کا تارا۔ ایسی لیک بخت کہ دن رات اللہ سے لگاؤ رکھتی۔ اتنی سمجھ دار کہ دوسرے اُس سے عقل سیکھتے۔ ہر وقت اللہ سے ڈرتی اور کہتی کہ جہاں جہاں میں چھٹی ہوں، وہاں وہاں ”تو ہی نظر آتا ہے۔ اسی لیے وہ کہتی :

اب نا چھیوں، اب نا ڈروں، ڈروں تو کہاں لک ڈروں
ہمیں غریب نہائیے تیرے آئیں آسا دھروں
باتا جی بالک تھی رو سے جانا انہیں کدھر
آپ جس مارگ لا سے میراں میں تو جاؤں تدر

جب سترہ سال ایک ماہ نو دن کی ہوئی تو موت کا ہرکارہ آن پہنچا۔ ایسی نیک بخت، نیک سیرت لڑکی کا اتنی کم عمری میں مرجانا تعجب کی بات ضرور ہے، لیکن یہ بات کہہ کر میراجی خود ہی جواب دیتے ہیں کہ یہ اللہ کی رضا ہے۔ اس کے بعد خوش کی موت سے اخلاق نتائج اور روحانی مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں۔ نظم کی زبان غیر سانس ہے لیکن جذبات کی سادگی پڑھنے والے کو آج بھی متاثر کرتی ہے۔ اس نظم میں ایک ایسے دکھ، ایک ایسے درد کا احساس ہوتا ہے جو غم کو صبر و ضبط کے پتھر تلے دبائے سے پیدا ہوتا ہے۔ جس زمانے میں زبان کا یہ روپ رائج تھا، اس نظم نے سننے والوں کے دل پر گہرا اثر کیا ہوگا۔ نظم کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ لڑکی (خوش) ان کی چھٹی تھی۔ آخری دو شعروں میں اس نظم کا نام بھی آیا ہے اور دعا بھی مانگی گئی ہے :

خوش خوش حالوں خوش خوشیاں خوشی رہے بھرپور
یہ خوش خوشیاں اللہ کیرا تورا اعلیٰ نور
کہندا خوش خوش نامہ تحت ہوا تمام
خوش سب کوئی دایم قائم جینا خواص عوام

”خوش نغز“ بہتر اشعار اور نو ابواب پر مشتمل ہے۔ ہر باب میں اشعار کی تعداد مختلف ہے۔ ہر باب کا پہلا مصرع ”خوش ہوچھی“ یا ”خوش کہی“ کے الفاظ سے شروع ہوتا ہے۔ خوش دریافت کرتی ہے اور میراجی اس کا جواب دیتے ہیں۔ یہ نظم سوال اور جواب کی پشت میں لکھی گئی ہے جو آئندہ دور میں بھی صوفیائے کرام کے ہاں ایک عام اور مقبول پشت رہی ہے۔ ”خوش نغز“ میں میراجی عرفانِ روح، عرفانِ عالم، عرفانِ مراقبہ، عرفانِ ذوقِ نور، عملِ مہیا جی بر لائقان، موتِ عارفان، بحثِ عقل و عشق، بیانِ کرامات اور موجد و ملحد جیسے مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ساتواں باب، جس میں عقل و عشق پر اظہار خیال کیا گیا ہے، دلچسپ ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے یہ دونوں نظمیں ایک ہی مزاج اور ایک ہی رنگ کی حامل ہیں۔ باب ہفتم ”بحثِ عقل و عشق“ ان کی شاعری کے عام رنگ روپ کا نمائندہ ہے۔ یہی میراجی کا رنگ ہے اور یہی ان کی شاعری پر غالب ہے :

خوش کہی سچ کہو میراجی عشق بڑا یا بودہ
پیر کہیں میں آکھوں بیان اسے دھرنا سودہ
من کے کان دے کر سن ری بچن ٹیک اٹیک
چنگی عشق بودہ کب سینیں کیوں سلگانی دیکہ
بودہ پردھان کہے سن راجے ٹیکوں عشق خطاب
جے تو کہیا کہ ”سنسی میرا کیسو رہی حساب
عشق کہے سن عقل پریشان اگت اچھے راج
عاروس کیرا ناز بکاوے باندی کیرا کاج
عقل کہے بن کریں سنگار زیبے کیسو ناز
عشق کہے بن پریم بیا جی کی تو اچھے ساز
بودہ کہے تو پریم بیا کا جے تو اچھے سار
عشق کہے تو پریم بیا اُسیر کہینچے ہار
بودہ کہے کُچ کھلیا لوڑی ہاچھیں ایسی بات
عشق کہے یہ کھیل کھلانا سبھی اُس کے بات
بودہ کہے بون تسلیم ہونا تو کُچ ہرت رہے
عشق کہے جنو دینا بہتر دوکھ یہ کرن سچے

عشق بودہ کے بول بیان کہیا خوش کے پاس
یہ گھن کمال گھسو بوجھے ہوئے خاص الخاص

دولوں نظموں ”خوش نامہ“ اور ”خوش نغمہ“ کے اوزان ہندوی ہیں۔ ذخیرۂ الفاظ میں عربی و فارسی الفاظ کی تعداد بمقابلہ نظامی کے بڑھ گئی ہے۔ یہ وہ تہذیبی دھارا ہے جو رفتہ رفتہ ہندوی مزاج پر غالب آکر اسے اپنے ساتھ بھائے لیے جا رہا ہے۔ ان دولوں نظموں کی زبان میں مختلف بولیوں کے الفاظ مل جل کر آنکھ بھول سی کھیل رہے ہیں۔ گجبری کے ساتھ برج بھاشا، پنجابی اور سرائیکی کے اثرات بھی واضح ہیں۔ یہی اثرات ان کی دوسری نظموں میں بھی نظر آتے ہیں۔

”شہادت التحقیق“ میراجی کی ایک طویل نظم ہے جو ۵۶۳ اشعار پر مشتمل ہے۔ وزن اس کا بھی ہندوی ہے اور دوپے کی روایت یہاں بھی غالب ہے۔ ایک دوپے (شعر) میں اپنی نظم کا نام بھی میراجی نے ظاہر کیا ہے^۱ :
اس نام ہے تحقیق ”من شہادت التحقیق“

اس طویل نظم میں شریعت و طریقت کے مسائل قرآن و حدیث کی روشنی میں سمجھائے گئے ہیں۔ شاعر کو اس بات کا احساس ہے کہ موضوع بڑا ہے اور وہ زبان جس میں وہ اپنے خیالات کا اظہار کر رہا ہے، اتنی کمزور ہے کہ بات کو ہر دے طور پر بیان نہیں کیا جاسکتا۔ چونکہ ان کے مخاطب عوام ہیں اس لیے وہ اس بات کو نظم ہی میں واضح کر دیتے ہیں کہ وہ لوگ جو عربی و فارسی نہیں جانتے ان کے لیے اس زبان میں یہ مسائل بیان کیے گئے ہیں۔ پھر اعتقاد کے ساتھ نظم میں یہ بات بھی کہہ دیتے ہیں کہ انسان کو زبان پر نہیں جانا چاہیے بلکہ مغز کو دیکھنا چاہیے۔ ان کے لیے ”تلی“ معنی پر نظر رکھنی چاہیے جو بیان کیے گئے ہیں۔ زبان کی حیثیت تو مٹی کی سی ہے اور معنی کی حیثیت سونے کی ہے۔ جہاں سے بھی اپنا کام ہو وہاں سے کر لینا چاہیے۔ مقصد تو کام سے ہے، زبان میں کیا رکھا ہے :

کھڑ بھاگا چھوڑ دیجے ’چن معنی مالک لیجے
جے مغز میٹھا لاگے تو کیوں من استہے بھاگے
وہ مغز معنی لیو سب جھالے جھاڑ دیو

۱۔ شہادت التحقیق : (تلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

میراجی نے اس نظم میں ”سوالِ طالب“ اور ”جوابِ مرشد“، دولوں اشعار میں بیان کیے ہیں۔ سوال بھی تفصیل سے نظم کیے ہیں اور جواب بھی وضاحت سے دیے ہیں۔ سوال و جواب میں شریعت و طریقت کے بہت سے مسائل آ گئے ہیں۔ ان میں احادیثِ نبوی کی تشریح بھی آ گئی ہے اور واجب الوجود و مسائلِ سلوک بھی آ گئے ہیں۔ ایک جگہ پچھرے کے جال اور بنسی کے کنایوں سے مسئلہ مسائل کی تشریح کی گئی ہے۔ اسی نظم میں ایک جگہ حضرت ابراہیمؑ و اسماعیلؑ کی روایت بیان کر کے اس کی توضیح کی گئی ہے۔ ایک جگہ رابعہ بصری کے قول کا حوالہ بھی دیا ہے۔ ایک اور مقام پر حروفِ تہجی کے ذریعے تصوف کے نکات کا کتابہ کیا گیا ہے۔ یہاں حروفِ تہجی ’الف‘ کے بجائے ’ی‘ سے شروع ہوتے ہیں اور الف پر ختم ہوتے ہیں۔ اس کی شکل نظم میں اس طرح ملتی ہے :

ی ہے واو لون میم لام کاف کون
قاف ف غین عین ظ ط ضیاہ معین
صاد شین بھی شین یہ حرف شغل کے تین
بھی زر ذال دال یہ ساتو شغل سنبھال
خے جے جیم ث ت ب الیف لیہ

پھر تصوف کے نقطہ نظر سے ان حرفوں کی ساتھ ساتھ تشریح بھی کی گئی ہے۔ میراجی نے اس نظم میں بار بار فہم اور سمجھ پر زور دیا ہے اور بتایا ہے کہ جو بغیر سوچے سمجھے شریعت و طریقت پر چلتا ہے وہ عمر ضائع کرتا ہے :

ع : ہو ہوکٹ عمر کھووے
بے فہموں دیکھن آویں تو یک بی نا ہاویں

اور اسی لیے کہتے ہیں کہ :

بن بوجھی دوش نا دیجے

پھر اس بات پر زور دیا ہے کہ اسی لیے پیر و مرشد کی ضرورت ہے۔ اس نظم میں بھی زبان و بیان کی وہی نوعیت ہے جو ”خوش نامہ“ اور ”خوش نغمہ“ میں ملتی ہے۔

میراجی کی ایک اور مختصر نظم ”مغز مرغوب“^۱ ہے جو آٹھ ابواب اور ۲۳ اشعار پر مشتمل ہے۔ اس نظم میں وجود ہائے چہار، خصالاتِ فرشتہ چار،

۱۔ مغز مرغوب : (تلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

فہم ہائے چار، افس ہائے چار، ذکر ہائے پنج نمود، شہادت ہائے چہار جیسے موضوعات کو نظم میں بیان کیا گیا ہے۔ ”شہادت التحقیق“ کی جو چھوٹی ہے جبکہ ”مغز مرغوب“ کی بھر لمبی ہے۔ میراجی کے ہاں زبان و بیان کا ایک ہی رنگ ملتا ہے۔ بیان کا تنوع ان کے ہاں نہیں ہے اور ایک طرح کے اکھڑے پن کا احساس ہوتا ہے۔ آگے چل کر زبان و بیان کی یہی روایت شاہ برہان الدین جانی کے ہاں زیادہ جاؤ کے ساتھ ملتی ہے جو اپنی زبان کو ”کُجری“ کہتے ہیں۔ ”مغز مرغوب“ میں، ”شہادت التحقیق“ کی طرح، اسی رنگ کی جھلک نظر آتی ہے جو شاہ جانی کے ہاں اپنا جاؤ دکھاتا ہے۔ یہ چند اشعار دیکھئے :

اللہ، محمد، علی، امام، دایم ان سون حال
سب خاصوں سون اللہ اللہ تو رکھوں کیا کمال
مغز مرغوب دھریا جانو اس نسخے کا نام
مرشد موکھوں سمجھے تو ہوئے کشف تمام
یس نظم اور تین زیادت اس کا سب حساب
ہر من پچھان کر لیں ری تو ہر نعمت کا لاب
ذکر جلی نہ بولے بیان قلبی دل میں راکھے
روحی مکھڑا دیکھے شد کا ستری سون سک چاکھے
خفی غیر ہر لا کرے، الا اللہ اثبات
ہر بقہ بدہ الوہی نا باج کرو کی بات

جہاں وہ موضوعات بھی سامنے آئے لگتے ہیں جو شاہ برہان الدین جانی کے ہاں مخصوص فلسفہ تصوف میں کر ابھرتے ہیں اور جن کو امین الدین اعلیٰ آگے بڑھا کر مکمل کر دیتے ہیں۔ ان موضوعات پر آئندہ باب میں روشنی ڈالی گئی ہے۔

میراجی کے انداز بیان میں ادبی سے زیادہ عاسی سطح ملتی ہے۔ قدم قدم پر محسوس ہوتا ہے کہ اپنی بات کو شعر میں بیان کرنے کی بس ایک کوشش کی جا رہی ہے جو آج سرسری معلوم ہوتی ہے۔ الفاظ کو ضرورت شعری کے مطابق سوڑ لوڑ لیا جاتا ہے۔ کہیں کسی حرف کو گرا کر بڑھنے سے وزن کا سرا مل جاتا ہے اور کہیں سکتے کو دور کرنے کے لیے آواز کو کھینچ کر پڑھنا پڑتا ہے۔ فالہیوں کا بھی کوئی خاص اصول نہیں ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ چاڑ کھودا جا رہا ہے اور ہزار دشواریوں سے راستہ بنایا جا رہا ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے اپنی محنت اور صلاحیت سے زبان کے دریا کو بیان کے راستے پر ڈالا۔ آج وہ ہمیں مشکل، نامانوس اور بے مدنی نظر آتے ہیں۔ آج ہمیں ان کی عمریوں

پر ہنسی آتی ہے۔ اگر یہ لوگ اس دور میں اپنی صلاحیتوں کا خون اس زبان میں شامل نہ کرتے اور اس میں زبان و بیان کے نئے نئے تجربے (اور یہ سب حقیقت میں تجربے ہیں) نہ کرتے تو سرسوی کی طرح اس زبان کا دریا بھی راستے ہی میں خشک ہو جاتا۔ ہندی والے آج اس ادب کو اپنے رسم الحظ میں منتقل کر کے اپنی تاریخ کو اردو کی یساکھیوں پر صدیوں پیچھے تک لے جا رہے ہیں۔ یہ اردو زبان کے وہ نمونے ہیں جو نویں صدی ہجری کی زبان پر نہ صرف روشنی ڈالتے ہیں بلکہ نقوشِ راہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ہم اس سرمائے سے مختلف تہذیبی دھاروں اور اثرات کا مطالعہ کرتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ کس کس اثر نے ہماری فکر، ہمارے اظہار کو متاثر کیا ہے اور وہ کون سے اثرات تھے جو اللہ، بڑھے اور غائب ہو گئے۔ جس طرح کسی جہاز کی پرواز کو بہت دور تک دیکھنے کے لیے آج مسلسل ٹکنکی باندھ کر دیکھنا پڑتا ہے، اسی طرح اردو کی روایت کو دور تک دیکھنے اور سمجھنے کے لیے ان لوگوں کے زبان و بیان کی پرواز کو بھی مسلسل دیکھنے اور سمجھنے کی ضرورت ہے۔

نویں صدی ہجری تک اس زبان کی چڑیں دکن، گجرات اور مالوہ میں اتنی پیوست ہو جاتی ہیں کہ یہ نہ صرف ایک عام مشترک زبان کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے بلکہ اس میں ایسی تصانیف کا سلسلہ بھی شروع ہو جاتا ہے جن کا خطاب عوام سے تھا۔ جو کام پہلے فارسی سے لیا جاتا تھا وہ اب اردو سے لیا جا رہا ہے۔ اشرف بیابانی اس دور میں اسی ضرورت کو پورا کرتے ہیں۔

میراجی شمس العشاق (م - ۱۸۹۶/۵۹۰۲ ع) کے انتقال کے وقت اشرف بیابانی کی عمر ۳۸ سال تھی۔ سید شاہ اشرف بیابانی (۵۸۹۴ - ۱۲۵۹/۵۹۳۵ ع - ۱۵۲۸ ع) سید شاہ ضیاء الدین رفاعی بیابانی کے بڑے لڑکے تھے۔ فقر آبادان کا مولد ہے۔ ابتدائی تعلیم اپنے والد سے حاصل کر کے حقائق و معارف کی طرف متوجہ ہوئے۔ ۱۵۸۹/۵۸۹۵ ع میں ان سے خلافت پائی اور ۱۵۹۰/۱۵۰۳ ع میں ان کے سجادہ نشین ہوئے۔ اشرف بیابانی کی تین تصانیف ہم تک پہنچی ہیں: ”الزم المبتدی“، ”واحد باری“ اور ”نوسرہار“۔ بعض تذکروں میں ان کی ایک اور تصنیف ”قصہ آخر الزمان“ کا بھی ذکر آتا ہے۔

۱۔ اخیر صدیقی امرپوری: مخطوطات انجمن ترقی اردو، جلد اول، ص ۹۵، مطبوعہ ۱۹۶۵ ع۔

۲۔ پنچ گنج: از سید شاہ محمد فاضل بیابانی، ص ۹۳، مطبع دستگیری، حیدر آباد دکن۔

”لازم المبتدی“ ۱۹۸ اشعار پر مشتمل ایک طویل نظم ہے جسے ۳۶ عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے۔ اس نظم میں عورت اور مرد دونوں کے لیے اُن مسئلہ مسائل کو بیان کیا گیا ہے جن کی ضرورت روزمرہ کی زندگی میں عام طور پر پڑتی ہے؛ مثلاً بیانِ احکام بنائے اسلام، بیانِ احکام صنتِ ایمان، بیانِ جنب و حیض و نفاس، فرائضِ غسل، فرائضِ وضو، بیانِ تیمم، فرائضِ نماز، سجدہ سجدہ، بیانِ رکعتائے نماز، بیانِ روزہ، بیانِ عیدین، فطرہ و قربانی، بیانِ غسل و کفنِ میت وغیرہ۔ نظم کی بحر ہندوی ہے، زبان صاف اور بیان اشکال سے پاک ہے۔ اس نظم سے اس دور کی عام بول چال کی زبان کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ ”بیانِ سُبُہا“ ”غسلِ گوید“ کے تحت یہ تین شعر ملتے ہیں :

”سُنّت“ ”غسل کی بوجھیں پانچ بات اور“ ”فرج کُوں دھوناں صابن“
 بلنی دور کر کپڑے سین دُشو کرنا پہن“ ”غسل میں“
 تین بار سر سین پانو لگ دھوناں پھوں نماز پر طیار ہوناں

یہ نظم اشرف نے ”ہر وقت کام میں آنے“ کے لیے تصنیف کی تھی لاکھ عام آدمی فرائضِ مذہبی کو صحیح طریقے سے انجام دے سکے۔ اس بات کی طرف انھوں نے اپنے ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے :

لازم المبتدی اس کا نام بڑے جو ہر وقت آئے گا کام

”واحد باری“ عربی فارسی اردو کی ایک منظوم لغت ہے جو امیر خسرو کی منظوم لغت ”خالق باری“ کی روایت سے تعلق رکھتی ہے۔ تقریباً ۱۷۰ سال کے عرصے میں فرق یہ ہو گیا ہے کہ ”خالق باری“ میں ذریعہٴ اظہارِ فارسی ہے اور اب ”واحد باری“ میں ذریعہٴ اظہارِ عام مروجہ زبان ”اردو“ ہے۔ واحد باری میں نہ صرف اردو الفاظ کے فارسی عربی مترادفات لکھے گئے ہیں بلکہ موسیقی، عروض، ردیف و قافیہ اور اصنافِ سخن کو بھی سمجھایا گیا ہے۔ اُن کی صورت یہ ہے :

بھر ہے دریا آبِ فراخ کلام موزوں ہے ڈالی شاخ
 نیم بیت کو مصرع بول دو مصرع کی بیت ہے کھول
 رباعی کیا ؟ چو مصرع جان خمس کیا ؟ پنج مصرع خواں

۱۔ لازم المبتدی : (تلمی)، المبین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ تذکرہٴ مضبوطیاتِ ادارہٴ ادبیاتِ اردو : جلد اول، ص ۲۸۵، حیدر آباد،

دکن، ۱۳۹۲ھ۔

چند بیت کو قطعہ تو جان از شعر و غزل سے کاٹ کے آن
 کم از پنج بیت نہ آوے غزل ہو ذکرِ فراق محبت مثل
 قصیدہ غزل کا اول مطلع تخلص آخر بیت کا مقطع
 ردیف بعد از قافیہ آر ایک گھوڑے پر دو سوار

”لازم المبتدی“ کی طرح ”واحد باری“ کی زبان بھی آسان اور غیر پیچیدہ ہے۔ اس میں مصنف زیادہ سے زیادہ عام بول چال کی زبان سے قریب رہنے کی کوشش کرتا نظر آتا ہے۔ اسی لیے محاورے زبان و بیان میں از خود در آنے ہیں۔ یہ خصوصیت اشرف کی ہر تصنیف میں موجود ہے اور اس دور میں عام اور زبان لکھنے کا یہ عمل اسے ایک انفرادیت بخشنا ہے۔

”نوسرہار“ (۱۵۰۳/۸۹۰۹ع) میں بھی زبان و بیان کی یہی سطح برقرار رہی ہے۔ اس ”مثنوی“ میں اشرف نے واقعہٴ ”کرہلا اور شہادتِ امام حسین کو موضوعِ سخن بنایا ہے :

بازاں کیٹا ہندوی میں قصہٴ مقتلِ شاہِ حسین

مصنف نے ”واحد باری“ اور ”لازم المبتدی“ کے برخلاف اس مثنوی کو خاص اہمیت دی ہے اور اس میں نہ صرف اپنی شاعری کی خوبیاں ظاہر کی ہیں بلکہ یہ بھی کہا ہے کہ یہ مثنوی اس کا نام روشن رکھے گی :

سونے کی جیوں کھولتی گھڑ پیرے مانک موق جڑ
 ایک ایک بول مانک مول سیم ترازو سین تھیں تول
 بند پرائی سونے تار سچیں ہووا ”نوسرہار“
 ہر ہر مصرعے پاندے لڑ رتن پدارت مانک جڑ
 اے نوباباں نوسرہار قیمت اس کی لاکھ ہزار

”نوسرہار“ نام رکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ مثنوی میں نو ابواب ہیں اور ہر باب ایک اصولِ ہار کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان نو بابوں کو بیس فصلوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ابواب کے عنوان، جیسا کہ اس زمانے میں اور اس کے صدیوں بعد تک دستور رہا ہے، فارسی میں ہیں۔ اشرف بیابانی نے نوسرہار میں واقعہٴ ”کرہلا اور شہادتِ امام حسین کو اس طور پر بیان کیا ہے جو آج کے مروجہ واقعے سے قدرے مختلف ہے۔ یہاں یزید اگرچہ بظاہر اپنے سیاسی استحکام کے لیے جنگ کرتا ہے لیکن در پردہ اس کا مقصد کچھ اور بھی ہے۔ یزید کی بددلتی کا واقعہ بھی دلچسپ ہے؛ مثنوی میں بتایا گیا ہے کہ حضرت معاویہ

لاؤند تھے اور انہوں نے عورت کے پاس نہ جانے کا عہد کر لیا تھا۔ لیکن ایک رات جب وہ پیشاب کے لیے اٹھے تو عضو تناسل ہر کسی زہریلے پتھر نے کاٹ لیا۔ طبیہوں نے مشورہ دیا کہ جب تک وہ کسی عورت کے پاس نہیں جائیں گے آرام نہ ہوگا۔ مجبوراً وہ ایک باندی سے ملے۔ نتیجے میں حمل قرار پایا اور یزید تولد ہوا۔ اسی طرح حضرت عمر کے بیٹے یزید کا لڑکا امام حسین سے مل جاتا ہے اور اپنے باپ کی فوجوں سے جنگ کرتا ہے۔

نوسرہار کا انداز بیان اور لمبہ دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ مثنوی مجلسوں میں سنائے جانے کے لیے لکھی گئی ہے، اسی لیے یہ بول چال کی زبان سے قریب ہے اور اس میں روزمرہ و محاورہ نے بیان کو زود اثر بنا دیا ہے۔ اس دور کی کسی تصنیف میں یہ خصوصیت نظر نہیں آتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نوسرہار کی حیثیت اُس زمانے میں وہی تھی جو ”روضۃ الشہداء“ کی فارسی میں اور ”کرہل کتھا“ کی اردو میں رہی ہے۔ وہ باعوارہ زبان جو اشرف نے ”نوسرہار“ میں استعمال کی ہے، ایک دن کا سفر طے کر کے یہاں تک نہیں پہنچی ہے۔ عوارے کسی زبان میں ایک دم پیدا نہیں ہو جاتے۔ جب زبان اپنے ارتقا کے ایک دور سے گزر کر طویل سفر طے کر چکتی ہے، تب کہیں استعاروں میں بات کرنے کا سلیقہ پیدا ہوتا ہے۔ اور جب یہ استعارے کثرت استعمال سے مردہ ہو جاتے ہیں تو زبان میں محاورہ بن کر اظہار کا وسیلہ بن جاتے ہیں اور عام آدمی روزمرہ کی زندگی میں انہی کے ذریعے اپنی بات میں چاشنی پیدا کر کے اثر کا جادو جگاتا ہے۔ نوسرہار کی باعوارہ زبان صدیوں کے اسی سفر کی نشان دہی کر رہی ہے۔ اس میں جو محاورے استعمال میں آئے ہیں، ان میں سے بہت سے آج بھی رائج ہیں؛ مثلاً: نانوں لینا (یاد کرنا)، وقت آنا (موت قریب ہونا)، اٹھ جانا (مر جانا)، غم کھانا (فکر کرنا)، خوشی کرنا (مرضی پوری کرنا)، زار یزار رونا (بھوٹ بھوٹ کر رونا)، بات آنا (حاصل ہونا)، امید باندھنا (آرزو مند ہونا)، صبر پکڑنا (صبر کرنا)، ہاتھ سلنا (افسوس کرنا)، کیا موی لے کر جینا (کس طرح زندگی بسر کرنا)، پھل پانا (اچھا نتیجہ برآمد ہونا)، من میں گانٹھ پکڑنا (دل میں کینہ رکھنا)، بازی دینا (شکست دینا)، بال پیکا کرنا (نقصان پہنچانا)، آسان ٹوٹ پڑنا (سخت مصیبت پڑنا)، سر سے چہرہ ڈھلنا (بے سہارا ہونا)، ڈانواں ڈول ہونا

۱۔ نوسرہار: ڈاکٹر نذیر احمد، مطبوعہ ماہی ’اردو ادب‘ علی گڑھ، ستمبر

۱۹۵۷ء، ص ۵۹-۶۶۔

(متزلزل ہونا)، قول کرنا (وعدہ کرنا)، نہ ایدھر کے نہ اودھر کے ہونا (نہ جہاں کے نہ وہاں کے)، جیسا کرنا ویسا بھرنا (جیسا کرو گے ویسا پاؤ گے کے معنی میں)، ہاٹ دیکھنا (انتظار کرنا) وغیرہ۔ اس عمل نے ”نوسرہار“ کو اس دور کی ایک قابل قدر تصنیف بنا دیا ہے۔ بھر شاعری کے اعتبار سے بھی اس کے بعض لکڑے آج بھی بھلے معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً:

زینب اے اُس کا نام	تین سلونے جون بادام
ازحد صاحب حسن چال	زیبا موزوں صورت حال
ساتھا جانوں سورج پاٹ	یا کے جانوں چاند لاث
دانت بتیسی تیسی جان	جیسے پیرنیہ کبری کھان
سرگل جیسے لمبے ہال	چندر سورج دونوں گل
چاند پیشانی دانت رتن	خنداں رو ہم سیمیں تن
سکا صورت خوب ازحد	سبزا رنگ پور سوزوں قد

اسی طرح جنگ کے نقشے میں رزم کی کیفیت کا احساس ہوتا ہے اور شہادت کے بیان میں غم کے جذبات کی شدت محسوس ہوتی ہے۔ مثنوی کے مطالعے سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ اشرف کو زبان کے اس عبوری دور میں بھی اپنے جذبات کے اظہار اور مختلف کیفیات کے بیان کا اتنا سلیقہ ضرور ہے جتنا ہم اس دور کے کسی اچھے شاعر سے توقع رکھ سکتے ہیں۔ جب آج سے تقریباً پانچ سو سال پہلے کی تصنیف کے طور پر ہم نوسرہار کا مطالعہ کرتے ہیں تو اشرف بیابانی ہمیں ماہوس نہیں کرتا۔

میر تقی کی طرح اشرف بھی اپنی زبان کو ہندوی کہتا ہے۔ شاہ باجن بھی اپنی زبان کو ہندی یا دہلوی کہتے ہیں۔ ابھی اس کے لیے ”گجری“ یا ”دکنی“ کا لفظ استعمال نہیں ہوا۔

اشرف کی تینوں نظمیں ایک طرح کے ہندوی اوزان میں لکھی گئی ہیں۔ اس بحر میں خوبی یہ ہے کہ شعر آسانی سے زبان پر چڑھ جاتا ہے۔ محاورے کی چھوٹ اور عام بول چال کی زبان اور لہجے نے لسانی نقطہ نظر سے بھی اشرف کے کلام کو خاص اہمیت دے دی ہے۔ ابھی دکنی زبان نے اپنی وہ مخصوص شکل نہیں بنائی ہے جو ہمیں آئندہ دور میں قطب شاہی یا عادل شاہی شعرا کے ہاں نظر آتی ہے۔ ابھی اس پر اس زبان کا اثر گہرا ہے جو دو سو سال پہلے گجرات اور دکن آئی تھی اور جس میں شال کی زبان کا تازہ رنگ مختلف تہذیبی دھاروں اور انتقال آبادی کے ذریعے مسلسل شامل ہوتا رہا تھا۔ اشرف بیابانی کے ہاں زبان و بیان آگے

بڑھتے محسوس ہوتے ہیں۔

یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے اپنی صلاحیتوں کو اردو زبان کے مزاج و خون میں شامل کر کے اُسے آگے بڑھایا ہے۔ اگر یہ لوگ ایسا نہ کرتے اور اس زبان کو اپنے اپنے انداز میں، اپنی اپنی ضرورت کے مطابق، استعمال نہ کرتے تو یہ زبان وقت کی قبر میں کبھی کی دفن ہو چکی ہوتی۔ طویل نظم لکھنا، اور وہ بھی ایسے دور میں جب خود زبان بیان کی سطح پر گھٹنیوں چل رہی تھی، کوئی آسان کام نہیں تھا۔ ان لوگوں نے زبان کو مختلف موضوعات سے آشنا کر کے اُسے جلد ہی کہیں سے کہیں پہنچا دیا۔ قدیم اردو مصنفین کا ہم پر جی احسان ہے۔

پہلی دور میں اردو چاروں طرف پھیل کر دکن کی سب سے بڑی اور واحد مشترک زبان بن جاتی ہے اور اس عظیم سلطنت کے مختلف علاقوں میں ایک ایسا سازگار ماحول پیدا ہو جاتا ہے کہ آئندہ دور میں ادبی تخلیق کے لیے راستہ ہموار ہو جاتا ہے۔ جو بیچ اس دور میں ٹھوٹ کر پڑ بنا اس کے پھل ان سلطنتوں نے کھائے جو پہلی سلطنت کی جانشین تھیں۔ عادل شاہی اور قطب شاہی، باقی تینوں سلطنتوں کے جواہر اپنے دامن میں سمیٹ کر دکنی ادب کی نمائندہ بن جاتی ہیں۔ پہلی دور میں، گجرات کی طرح، ہندوی روایت کی ہی توسیع ہوتی ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ فارسی زبان و تہذیب کے اثرات بڑھتے چلے جاتے ہیں۔ نظامی خالص ہندوی روایت کا ترجمان ہے۔ میراجی کے ہاں فارسی طرز احساس اور تہذیب و زبان کے اثرات قدرے بڑھ جاتے ہیں۔ اشرف یابانی کے ہاں یہ اثرات ذخیرہ الفاظ، آہنگ اور انداز بیان کی سطح پر آور زبان ہو جاتے ہیں۔ عادل شاہی دور میں یہ اثرات آور گہرے ہو جاتے ہیں اور اسی لیے اس دور کی زبان پہلی دور کے مقابلے میں زبان و بیان کے جدید دائرے سے قریب تر ہو جاتی ہے۔

یہ دور ساری دنیا میں بادشاہوں، سلاطین، شہزادوں اور امراء کا دور ہے۔ ساری علمی و ادبی، تہذیبی و معاشرتی ترقیاں انہی سے وابستہ ہیں۔ جو چیز بادشاہ پسند کرتا ہے، سارا معاشرہ اُسے پسند کرتا ہے۔ ”ہر چیز کہ سلطان پسندد پسر است کا“ کلید بادشاہ وقت کی ”مرکزیت“ کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ آئیے اب آگے چلیں۔



فصل چہارم

عادل شاہی دور

(۱۴۹۰ء - ۱۶۸۵ء)

اور ہمینی سلطنت کے مختلف صوبے آزاد ہونے لگے ، تو اُس نے بھی ۵۸۹۷ء / ۱۲۹۷ع میں اپنی خود مختاری کا اعلان کر دیا ۔ سلاطین عثمانیہ کا یہ شہزادہ ، عادل شاہی سلطنت کا بانی یوسف عادل شاہ تھا ۔ شعر و شاعری کا اُسے بچپن سے شوق تھا ۔ خود بھی فارسی میں شعر کہتا تھا ۔ علما و فضلا ، اہل فن اور اربابِ ہنر کا بڑا قدردان تھا ۔ خود بادشاہ بنا تو اس ذوق کو اور ترقی دی ۔ ایران ، عرب و روم اور دور دراز مقامات سے ذی علم حضرات کو بلایا اور اُن کو سر پر بٹھایا ۔ ہر وقت قابل لوگوں کا مجمع اُس کے ارد گرد رہتا ۔

اس کے بیٹے اسماعیل عادل شاہ (۱۵۱۰ع — ۱۵۳۳ع) کو بھی علم ہزوری اور ذوقِ شعری ورثے میں ملے تھے ۔ وراثی تخلص کرتا تھا اور فارسی میں اچھے شعر کہتا تھا ۔ باپ کی طرح یہ بھی ذی علم لوگوں اور علما و فصحا سے نہایت سیرِ پیشی سے سلوک کرتا تھا ۔ غرض کہ شروع ہی سے علم و ادب اور شعر و شاعری کا مذاق عادل شاہی سلطنت کی گھٹی میں پڑا ہوا تھا ۔ اس خاندان کے جتنے بادشاہ گزرے اُن سب میں یہ خصوصیت مشترک تھی ۔ علم و ادب اور شعر و شاعری کی شاہی سرپرستی نے اسے معاشرے میں مقبول ترین معیارِ شرافت بنا دیا ۔ بانی سلطنت یوسف عادل شاہ سے لے کر ابراہیم عادل شاہ ، علی عادل شاہ ، ابراہیم عادل شاہ ثانی ، سلطان محمد عادل شاہ ، علی عادل شاہ ثانی ، سب ادب و شعر کی اس روایت کو سینے سے لگائے رہے اور اس سرزمین پر علم و ادب کا پودا ایسا پھلا پھولا کہ خود سلطنت کو چار چاند لگ گئے ۔ اس دور میں اُردو اپنے ارتقا کی اُس منزل پر پہنچ چکی تھی جہاں اُسے عام طور پر ادبی و تخلیقی سطح پر استعمال کیا جا رہا تھا ۔ دکنیت کے جوش و جذبہ میں جہاں شروع ہی سے شاہانِ دکن اس کی سرپرستی کر رہے تھے وہاں اب وہ واحد قومی زبان کے طور پر قبول کر لی گئی تھی ۔ دفتری امور اسی زبان میں انجام دیے جا رہے تھے ۔ بادشاہوں کے دربار میں فارسی علما اور شعرا کے ساتھ ساتھ اُردو شعرا لہ صرف قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھے جا رہے تھے بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کی قدر و منزلت میں اضافہ ہوتا جاتا تھا ۔ علی عادل شاہ ثانی کے بیان میں خاقی خان لکھتا ہے کہ :

”بادشاہ بود باہوش . . . فضلاء و فصحاء را دوست داشتی و شاعران را حرمت نمودی ، خصوص در حق شاعرانِ ہندی زیادہ مراعات می فرمود ۔“

پہلا باب

پس منظر ، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات

(۱۲۹۰ع — ۱۶۸۵ع)

دکنی ادب — گجری و ہندوی روایت کی توسیع :

ہمینی سلطنت کا سورج گہنا چکا تھا کہ محمد شاہ ہمینی (۵۸۶۷ — ۵۸۸۷) ۱۲۶۲ع — ۱۲۸۲ع کے دور سلطنت میں سلاطین عثمانیہ کا ایک شہزادہ اپنی جان بچا کر ایران سے ہوتا ہوا ملکِ دکن پہنچا اور وزیراعظم محمود گھوان (م - ۵۸۸۶ / ۱۲۸۱ع) کی سفارش پر شاہی چیلوں کے جرگے میں داخل ہو گیا ۔ شہزادہ نہایت ذہین ، وجہ ، خوش سیرت اور مہنتی تھا ۔ دیکھتے ہی دیکھتے اپنی قابلیت اور ذاتی جوہر کی بدولت ترقی کے زینے چڑھتا چلا گیا اور مجلس رفیع و ملک الشرق^۱ کے خطابات سے سرفراز ہوا ۔ یہاں تک کہ ۵۸۹۰ / ۱۲۸۵ع میں عادل خاں کا خطاب پا کر ہمینی سلطنت کے صوبہ بیجاپور کا حاکم بنا دیا گیا ۔ اور جب محمود شاہ ہمینی (۵۸۸۷ — ۵۹۲۳ / ۱۲۸۲ع — ۱۵۱۸ع) کے دور حکومت میں فسادات اور خانہ جنگیاں شروع ہوئیں ، حالات ایسے بگڑے کہ سنبھالنے نہ سنبھلے

۱۔ خاقی خان لکھتا ہے کہ ”روز بروز از حالت جوہر ذاتی ہر آبرو مراعاتی او می افزود و غواجہ جہان گیلانی متوجہ پرداخت احوال او بود تا بہ پایہ اسیران و سر لشکران سلطان محمود رسید مخاطب بہ یوسف عادل خان ہمینی گروہد و آخر کار چنانچہ بزبانِ قلم دادہ علم سلطنت بیجاپور در سنہ ۵۸۹۷ ہجری تراشت ۔“
منتخب الباب : ص ۲۷۱ ، الجمن آسیائی بنگالہ کلکتہ ، ۱۹۲۵ع ۔
۲۔ واقعاتِ مملکتِ بیجاپور : بشیر الدین احمد ، جلد اول ، ص ۲۷۰ ۔

اگر اس دور کے شعرا ، علما اور مؤرخین کے کارناموں پر نظر لائی جائے تو ہندوستان میں مغلوں کے طویل دور حکومت کا مقابلہ کرے۔ ’سہ نثر ظہوری‘ والے ’ملا‘ ظہوری ، ’تاریخ فرشتہ‘ والے محمد قاسم فرشتہ ، ’تذکرۃ الملوک‘ والے رفیع الدین شیرازی کے ناموں کے ساتھ ساتھ برہان الدین جانم ، شیخ داؤد ، ملک قسمی ، حکیم آتشی ، مرزا محمد معین ، عبدل ، صنعتی ، ملک بخشود ، رستمی ، حسن شوق ، امین الدین اعظمی ، میراں جی خاندانا ، ہاشمی ، نصرتی وغیرہ اسی علم پرور سلطنت کے رنگا رنگ پھول ہیں۔

پہلی دور حکومت میں شاہی دفتر ہندوی زبان میں کر دیے گئے تھے۔ یوسف عادل شاہ نے اپنے زمانہ حکومت میں ہندوی (قدیم اردو) کو بٹا کر شاہی دفتر فارسی میں کر دیے۔ لیکن ابراہیم عادل شاہ اول نے شاہی دفتروں کو پھر سے اردو میں کر دیا۔ ’تاریخ فرشتہ‘ سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے کہ ”... و دفتر فارسی برطرف ساختہ ہندوی کردہ“۔ خانی خاں بھی اس باب میں یہی کہتا ہے کہ ”ابراہیم عادل شاہ دفتر فارسی کو بجائے دفتر ہندوی جد و پدر او قرار دادہ بودند ، بر طرف نمودہ دستور سابق ہندوی مقرر نمود“۔ ابراہیم عادل شاہ اول (۹۶۵ھ - ۱۰۳۸ھ/۱۵۳۸ء - ۱۵۵۷ء) کے بعد علی عادل شاہ اول (۹۶۵ھ - ۱۰۳۸ھ/۱۵۵۷ء - ۱۵۸۰ء) نے فارسی کو پھر دفتری زبان بنا دیا لیکن ادب و شعر کی سرپرستی دستور قائم رہی۔ جب ابراہیم عادل شاہ ثانی المعروف بہ ”جگت گرو“ (۹۸۸ھ - ۱۰۳۷ھ/۱۵۸۰ء - ۱۶۲۷ء) تخت نشین ہوا تو اس نے دفتروں میں اردو کو دوبارہ رائج کیا اور اس کے بعد عادل شاہی حکومت کے زوال تک اردو زبان ہی حکومت کے دفتروں کی زبان رہی۔ جگت گرو کی ’کتاب لورس‘ اور علی عادل شاہ ثانی کی کلیات اس بات کی گواہ ہیں کہ ان لوگوں کا فارسی زبان سے خاندانی رشتہ تقریباً منقطع ہو گیا تھا اور اردو زبان ہی ان کی زبان ہو گئی تھی۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کا پراسن زمانہ حکومت علم و ادب و موسیقی کی ترقی کے لیے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ جب وہ تخت سلطنت پر بیٹھا تو فتح گجرات (۹۸۰ھ) کو آٹھ برس ہو چکے تھے اور اکبر کی حکومت وہاں پورے طور پر قائم ہو چکی تھی۔ گجرات کے اہل علم بدلے ہوئے حالات کو دیکھ کر قرب و جوار

کے ان علاقوں کی طرف ہجرت کر رہے تھے جہاں ان کے علم و ہنر کی قدر دانی ہو سکتی تھی۔ تہذیبی اعتبار سے گجرات ، بیجاپور سے سب سے زیادہ قریب تھا۔ صدیوں پرانے یہ تہذیبی رشتے اتنے گہرے تھے کہ دونوں علاقوں کے لوگ لباس ، زبان ، رسوم و رواج اور عادات و اطوار میں بڑی حد تک ایک دوسرے سے ہم آہنگی رکھتے تھے۔ تصوف اور گجری کی روایت کے اثرات پہلے سے بیجاپور میں پسندیدہ و مقبول تھے۔ بادشاہ وقت نہ صرف خود شاعر تھا بلکہ گجری کی اسی روایت کا پیرو اور اہل علم و ادب کا بڑا قدردان تھا۔ خود بادشاہ کے وزیر دلاور خان نے اپنے زمانہ وزارت (۹۹۰ھ - ۱۰۳۸ھ/۱۵۹۸ء - ۱۵۸۹ء) میں کارندوں کو قصہ خائف کے ساتھ اہل علم و فضل کے پاس گجرات و لاہور بھیجا اور اپنے ہاں آنے کی دعوت دی۔ گجرات کی برہادی بیجاپور کی آبادی کا سبب بنی۔ چنی ادب میں اور عادل شاہی کے ابتدائی دور میں یہ اثرات اتنے واضح اور دلوں کے زبان و بیان کا رنگ روپ ، اصناف ، اوزان و محور ، تصوف اور اس کے موضوعات ایک دوسرے سے اتنے ملتے جلتے ہیں کہ ان میں امتیاز مشکل ہے۔ لسانی سطح پر دیکھتے تو یہ اثرات اور واضح ہو جاتے ہیں؛ مثلاً ’اچھنا‘ اور اس کے مشتقات اچھہ ، اچھو ، اچھہ ، اچھوں ، اچھتا ، اچھے گا گجراتی ’اچھہ‘ کا اثر ہے۔ ہمیں ، ہمننا گجراتی ’ہمنے‘ کا اثر ہے۔ ’ہمننا‘ کی طرح ’ہمنے‘ بھی گجراتی میں فاعل اور مفعول دونوں حالتوں میں استعمال ہوتا ہے۔ ’ابن‘ ہم کے معنوں میں گجراتی ہے۔ چ حرف تھمیں کے طور پر دکنی میں بکثرت استعمال ہوتا ہے اور یہی استعمال اس کا گجراتی اور مراٹھی میں ہے۔ گمنا (وقت گزرنے) ، سوسنا (پرداشت کرنا) ، ابھال (بادل) ، ایللاڑ (ورے) ، بیللاڑ (پہرے) ، انجھو (آنسو) ، نندرا (نیند) وغیرہ الفاظ خالص گجراتی ہیں۔ ’سی‘ قدیم دکنی میں مستقبل کے لیے استعمال ہوتا ہے ، جیسے کترسی ، جاسی۔ لیکن شاہ برہان نے اس کی دوسری صورتیں بھی استعمال کی ہیں ، جیسے لاکرسی ، نا دیکھ سی ، کترسوں وغیرہ۔ بیجاپور کی زبان میں یہ مماثلت اتنی زیادہ ہے کہ اسی وجہ سے بعض اوقات اسے گجری سے موسوم کیا جاتا ہے۔ خوب محمد چشتی (۱۰۲۳ھ/۱۶۱۴ء) نے اپنی مثنوی خوب ترنگ^۲ (۹۸۶ھ/۱۵۷۸ء) میں ایک جگہ یہ شعر لکھا ہے :

جیوں دل عرب عجم کی بات سن بولی ”بولی گجرات“

۱۔ تاریخ فرشتہ : جلد دوم ، ص ۴۹ ، مطبوعہ ہونا ۱۸۳۲ء۔

۲۔ منتخب الباب : حصہ سوم ، ص ۳۰۷۔

۱۔ مولوی عبدالحق مرحوم : رسالہ ’اردو‘ ، جولائی ۱۹۲۷ء۔

۲۔ خوب ترنگ : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

اور ”عثر خواہی“ کے تحت ایک جگہ یہ شعر لکھا ہے :

جیوں میری بولی منہ بات عرب عجم ملا ایک سنگھات

یہ اشعار اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ ”بولی گجرات“ نے عرب و عجم کے فکری و لسانی اثرات سے اپنی نئی شکل بنائی تھی جو آگے چل کر ”گجری“ کے نام سے موسوم ہوئی۔ خوب چد نے اسی تہذیبی، فکری اور لسانی اثر کا ذکر کیا ہے جس نے برعظیم کی زبانوں میں نئی روح پھونک کر ان کے عمل ارتقا کو تیز تر کر دیا تھا۔ بولی گجرات کی بنیاد تو گجرات کی زبان ہے لیکن فارسی و عربی زبانوں کے اثرات نے ہندوی اور عرب و عجم کو ”ایک سنگھات“ ملا دیا ہے۔ یہی ”گجری“ ہے۔ یہ شکل چونکہ گجرات میں، جو شوریسی آپ بھرنش کا علاقہ تھا، پہلے بنی اور پھر اس کے اثرات دکن پہنچے جہاں اس نے وقت کے جدید تقاضوں کی وجہ سے مقبولیت حاصل کی، تو گجری نے نہ صرف تخلیقی ذہنوں کو متاثر کیا بلکہ دسویں صدی ہجری میں دکن کی زبان بھی گجری کہلائی جانے لگی۔ میراجی شمس العشاق کے بیٹے، شاہ برہان الدین جاتم (م۔ ۸۹۰/۱۵۸۲ ع ۹) بیجاپور میں بیٹھ کر اپنی زبان کو بار بار گجری کہتے ہیں :

یہ سب گجری زبان کر یہ آئینہ دینامان (ارشاد نامہ ۱)

جسے ہوویں گیان پجاری نہ دیکھیں بھاکا گجری (حجت البقا ۲)

”سب یوں زبان گجری نام ایں کتاب کلمۃ الحقائق“ (کلمۃ الحقائق ۳)

گجری کے زبان و بیان کے مزاج پر، اس کے ذخیرۃ الفاظ و طرز فکر پر، انداز بیان، لہجہ، آہنگ اور اوزان پر، تشبیہ، استعارہ اور رمز و اشارہ پر سنسکرت و ہندوی اسطور و روایت کا رنگ گہرا ہے، حتیٰ کہ عربی و فارسی کے الفاظ بھی اسی رنگ میں رنگے ہوئے دے دے اور چپکے چپکے سے نظر آتے ہیں۔ فارسی طرز احساس اور تہذیبی اثرات کا رنگ مدہم اور آڑا آڑا سا ہے۔ یہی اور بیجاپوری ادبیات کے ابتدائی دور میں بھی رنگ غالب ہے۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ گجری ادب اصل میں ہندوی روایت کی تجدید ہے۔ یہی دور کا ادب اسی روایت کی مزید تجدید و توسیع ہے اور بیجاپوری ادب — بیجاپوری ادب بھی اسی روایت و مزاج کی مزید توسیع ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ فارسی طرز احساس جیسے جیسے گہرا ہوتا جاتا ہے، ہندوی رنگ اسی اعتبار سے ہلکا پڑتا جاتا ہے۔ بیجاپور

کے شاہ جام، جگت گورو اور شیخ داؤد کے ہاں یہ گجری روایت بڑی حد تک اپنی خالص شکل میں باقی رہتی ہے لیکن عبدل کے ”ابراہیم نامہ“ میں فارسی و ہندوی روایت کے درمیان کشمکش کا احساس ہونے لگتا ہے۔ مہیمی کی ”چندر بدن مہیار“ اور صنعتی کے ”قصہ بے نظیر“ میں یہ عمل واضح طور پر تیز ہو جاتا ہے اور فارسی کا تہذیبی احساس و شعور ابھرنے لگتا ہے۔ اسی کے ساتھ ہندوی رنگ بھی دیا دیا، آڑا آڑا سا محسوس ہونے لگتا ہے۔ جب عادل شاہی سلطنت نے آنکھ کھولی تو بیجاپور میں گجری روایت کے اثرات چاروں طرف پھیلے ہوئے تھے۔ اسی روایت نے یہاں کے لکھنے والوں میں گجری کو معیار زبان و ادب کے طور پر قبول کرنے کا رجحان پیدا کیا۔ یہی وہ بنیادی رجحان تھا جس نے بیجاپور کی زبان پر گہرا اثر ڈالا۔ اسی اثر نے بیجاپور کے رنگ بیان اور اسلوب کو گولکنڈا کے اسلوب سے الگ کر دیا۔ یہی دو دھارے اس وقت تک ساتھ ساتھ بہتے رہتے ہیں جب تک اورنگ زیب کی فتوحات شمال کو جنوب سے ملا کر ایک نہیں کر دیتیں۔ اسی کے ساتھ فارسی طرز احساس اور رنگ بیان جدید اسلوب و اثر بن کر عالمگیر ہو جاتا ہے اور اسی لیے بیجاپور کے شعرا کا کلام آج ہمارے لیے اجنبی اور مشکل ہے۔ اگر اردو زبان کا جدید اسلوب فارسی اسلوب و آہنگ سے نہ بتا اور وہ بیجاپوری اسلوب کی روایت سے جنم لیتا تو آج بیجاپور کے شعرا کا کلام، بمقابلہ گولکنڈا کے شعرا کے، ہمارے لیے زیادہ آسان ہوتا۔ لیکن چونکہ ایسا نہیں ہوا اس لیے دکنی کا سب سے بڑا شاعر نصرق جلد ہی ہماری نظروں سے اوجھل ہو گیا اور اس کے مرنے کے تھوڑے سال بعد جب شفیق نے ۱۷۶۱/۵۱۱۷ ع میں اپنا تذکرہ ”چمنستان شعرا“ لکھا تو اس میں نصرق کی تصانیف کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ بلکہ لکھا کہ ”الفاظ بطور دکھنیاں پر زبانہ گراں می آید“ اور اس کے برخلاف جناب ولی دکنی آج بھی تاریخ ادب میں سورج بن کر چمک رہے ہیں۔ تہذیب کے سانچے بدلنے کے ساتھ جب اسالیب بدلتے ہیں تو عظمتوں کا تصور اور معیار بھی بدل جاتا ہے۔ نصرق بھی، ہندوی روایت کی طرح، تاریخ کی اسی ”عادلانہ سفتائی“ کا شکار ہو گیا۔

یہ ضرور ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ فارسی طرز احساس بیجاپوری اسلوب کے خون میں زیادہ سے زیادہ مقدار میں شامل ہو کر آئے گجری سے دور کرتا

۱ تا ۳۔ ارشاد نامہ : (قلمی)۔ حجت البقا (قلمی)۔ کلمۃ الحقائق (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۱۔ چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق، ص ۳۲۲، مطبوعہ انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع۔

جاتا ہے لیکن گجری کے لسانی و تہذیبی خمیر سے اٹھنے والی روایت کا مزاج بنیادی طور پر وہی رہتا ہے۔ پراکرت اصل زبانوں کی لغات کو دل کھول کر استعمال کرنے سے، پراکرتی اصولوں سے مرکبات وضع کرنے سے اور قدیم لسانی اثرات کے زندہ و باقی رہنے سے بیجاپوری اسلوب کے مزاج میں ایک الگ پن محسوس ہوتا ہے۔ یہ اثر اُس وقت زیادہ شدت سے محسوس کیا جا سکتا ہے جب ”کلمۃ الحقائق“ کی اثر کا مقابلہ گولکنڈا کے ویجہی کی ”سب رس“ سے کیا جائے، یا مقیمی کی مثنوی کو غواصی کی مثنوی کے ساتھ پڑھا جائے۔ بیجاپور کے تہذیبی مزاج کی تشکیل ”ہندوستانیت“ کے زیر اثر ہوئی۔ بیجاپور نے گجری اردو کی روایت کو اپنا کر دراصل ہندوستانیت کو اپنانے کی کوشش کا اظہار کیا ہے۔ بیجاپوری اسلوب کے مطالعہ و تجزیہ سے معلوم ہوتا ہے کہ قدیم طرز احساس اپنی نئی زندگی کے لیے نئے اثرات و خیالات کو قبول تو کر رہا ہے لیکن اندر سے اس کی کوشش یہی ہے کہ ان اثرات کو بھی اپنے رنگ میں رنگ کر اپنے ہی تہذیبی سانچے میں اتارے۔ یہاں ہمیں جذب و قبول کے عمل میں بھی ایک کٹہر بن کا احساس ہوتا ہے۔ فارسی طرز احساس اور اسالیب و اصناف کے رواج کے ساتھ یہ کٹہر بن کم ضرور ہو جاتا ہے لیکن مزاج کا یہ رنگ بیجاپوری اسلوب پر آخر وقت تک جا رہتا ہے۔ بیجاپوری اسلوب میں بنیادی طور پر فارسی اثر ہندوی اثر پر غالب نہیں ہے۔ جب فارسی اثر کا رنگ گہرا ہوتا ہے اُس وقت بھی ہندوی رنگ اپنے وجود کو نہ صرف باقی رکھتا ہے بلکہ خود فارسی رنگ کو گدلا کر دیتا ہے۔ مقامی زبانوں، پراکرت و سنسکرت کے ذخیرۃ الفاظ اور مرکبات وضع کرنے کے طریقوں کے علاوہ اس اسلوب میں جو چیز خاص ہے وہ اس اسلوب کی آوازیں ہیں۔ اس کا لہجہ، آہنگ اور تیور ہیں جن میں ”ہندوی بن“ بچے گاڑے ہوئے ہے۔ یہاں بار بار محسوس ہوتا ہے کہ قدیم طرز احساس (ہندوی) اپنی زندگی کے لیے نئے طرز احساس (فارسی) کا سہارا تو ضرور لے رہا ہے لیکن اپنی جگہ قائم ہے اور نئے طرز احساس کو اپنے اندر اُتارنے کی کوشش میں مصروف ہے۔ اُس کے مزاج پر ان اثرات نے ایسا گہرا اثر ڈالا کہ گولکنڈا کے زیر اثر مقیمی سے لے کر نصرتی تک فارسی اثرات اور نئے طرز احساس کے بڑھ جانے کے باوجود بیجاپوری اسلوب کے لہجے اور آوازوں میں، اس کے مزاج اور احساس میں یہ ہندوی پن آخر دم تک باقی رہتا ہے۔

اسی مزاج کے زیر اثر بیجاپور کا فلسفہ تصوف بھی جنم لیتا ہے۔ وجود کا فلسفہ بیجاپوری تصوف کا بنیادی فلسفہ ہے۔ ساری عمارت اسی کی بنیاد پر کھڑی

کی گئی ہے۔ یہ عمل میراجی سے شروع ہوتا ہے جو عرفانِ نفس پر زور دیتے ہیں، لیکن شاہ جام اُسے ایک باقاعدہ شکل دے کر آب و آتش، خاک و ہوا کے تعلق سے وجود کا مطالعہ کرتے ہیں۔ جام نے وجود کے چار مدارج مقرر کیے ہیں؛ واجب الوجود، ممکن الوجود، ممتنع الوجود اور عارف الوجود۔ نفس کا عرفان انہی مدارج کو طے کرنے سے حاصل ہو سکتا ہے۔ واجب الوجود وجودِ خاکی ہے۔ ممکن الوجود وجودِ روحانی ہے جو وجودِ خاکی میں اپنی صورت پھیری کرتا ہے۔ ممتنع الوجود میں اشیاء کی صورتیں معدوم ہو جاتی ہیں اور بے کراں ظلمات سے واسطہ پڑتا ہے اور یہیں سے نور پیدا ہوتا ہے جس کی انتہا عارف الوجود ہے جو ”نور پھدی“ ہے۔ جام آب و آتش، خاک و ہوا پر زور دیتے ہیں۔ امین الدین اعلیٰ اُسے اور آگے بڑھاتے ہیں اور اس میں ہندو فلسفے کا پانچواں عنصر ”خالی“ اور شامل کر دیتے ہیں۔ ہر عنصر کے پانچ گُٹن ہیں اور اس سطح پر ہندو اور اسلامی فلسفہ تصوف ایک دوسرے میں پیوست ہو جاتے ہیں۔ اس تصوف کی اصطلاحیں بھی عام اصطلاحوں سے الگ ہیں۔ پانچ عنصر اور پچیس گُٹنوں کے اس تصوف کی مقبولیت کا راز یہی ہے کہ اس میں ہندوی روح نے اسلامی روح کو اپنا کر ایک ایسے استراج کو جنم دیا ہے جس میں ہندو مسلمان دونوں کشش محسوس کر سکیں۔ سارے برعظیم میں یہ دور اسلامی فکر و نظر کے زیر اثر نئے نئے مذاہب اور فلسفہ ہائے تصوف کی پیدائش کا دور ہے۔ بھگتی تحریک بھی اسی بدلنے ہوئے طرز احساس کا نتیجہ ہے۔ کبیر داس اور گرونانک بھی اسی انداز فکر کے توجیان ہیں۔ اس دور کی مرہٹی شاعری میں یہی فکری دھارا بہہ رہا ہے۔ گجری تصوف میں یہ مخصوص انداز فکر اپنے ارتقا کی کئی منزلیں پہلے ہی طے کر چکا تھا۔ بیجاپور کے تصوف نے اپنے ہندوی پن سے جو صورت بنائی وہ میراجی، جام اور امین الدین اعلیٰ سے ہوتی ہوئی سارے معاشرے میں تصوف کی مقبول صورت بن جاتی ہے۔ اس پر بھی وہی مزاج غالب ہے جو بیجاپوری اسلوب کی انفرادیت ہے۔

عادل شاہی دور کی تخلیقی سرگرمیوں میں فنِ تعمیر، خطاطی اور شعر و ادب کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ ادب میں تاریخی اور مذہبی موضوعات بھی شامل تھے لیکن سب سے زیادہ اہمیت شاعری کو حاصل تھی۔ شاعری، ہر قسم کے خیالات، خواہ وہ عاشقانہ و ناصحانہ ہوں یا صوفیانہ و رزمیہ ہوں، اظہار کا سب سے مقبول وسیلہ تھی۔ یہ معاشرہ شاعری کو ایک ایسا فن سمجھتا تھا جس سے آدمی کا نام ہمیشہ باقی رہتا ہے۔ اس کا اظہار کسی نہ کسی انداز میں اس دور کے

شعرا عام طور پر کر رہے ہیں۔ صنعتی ”قصہ“ بے نظیر“ میں سخن کی اہمیت واضح کرتا ہے تو کہتا ہے :

اگر تجھ نے کچ نہ رہے یادگار تو جینا نہ جینا ترا ایک سار
جو کچھ ہے شہادت اور غیب میں سخن کے سانا ہے آجیب میں
رکھن ہار سرسبز دل کا چمن سخن ہے سخن ہے سخن ہے سخن
عبدل ”ابراہیم نامہ“ میں اس بات کی طرف یوں اشارہ کرتا ہے :

نہ باقی رہے کچھ تو عالم نشان اگر کچھ رہے تو بچن شعر جان
ملک ”مغنود“ ”جنت سنگھار“ میں کہتا ہے :

جگمگہ جنگ میں بشر کا ہے نشانی سو ہے نیکی و بعضے سب ہے فانی
پنر او لیں بھیے سوں کھول کہنا بچن اوسے بیوت دن ناؤں رہنا
اس رجحان نے شاعری کے باغ میں رنگا رنگ پھول کھلائے۔ اب تک شاعری صرف و محض مقصد کا اظہار تھی لیکن اس دور میں شاعری کی اپنی ایک الگ اہمیت و حیثیت قائم ہو گئی۔ اب شاعری صرف ”تک بندی“ نہیں رہی تھی بلکہ اس میں احساس، جذبہ، تخیل، محاکات اور شعریت کی اہمیت ہو گئی تھی۔ اس دور میں تخلیقی عمل اپنا رنگ جانے لگتا ہے اور شاعری اپنے دامن میں ہر قسم کے موضوعات سمیٹنے لگتی ہے۔

موضوعات میں تصوف و اخلاق کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ابتدائی دور کی کم و بیش ساری تحریریں مذہب و تصوف کے موضوعات سے ہی تعلق رکھتی ہیں لیکن آگے چل کر اخلاقی اقدار زیادہ اہمیت اختیار کر لیتی ہیں۔ موضوعات میں سب سے زیادہ زور حیرت ناک و محیر العقول عناصر پر ہے۔ تخیل کی پرواز آنہوں کو ہونی کر دکھاتی ہے۔ یہ رنگ عشقیہ مثنویوں میں بھی نظر آتا ہے اور ان مذہبی قصوں میں بھی جن کا تانا بانا روایات سے ہوتا جاتا ہے۔ مقیم کی عشقیہ مثنوی ”چندر بدن سپہار“ میں اور صنعتی کی مذہبی مثنوی ”قصہ بے نظیر“ میں بھی حیرت ناک کے عناصر کو ہی ابھارا گیا ہے۔ عشق اس معاشرے کا اوڑھنا بھونکا اور شاعری کا مقبول ترین موضوع ہے جو مقیم و صنعتی کی مثنوی میں بھی موجود ہے اور نصری کی ”کشن عشق“ اور ہاشمی کی مثنوی ”قصہ“ اور ”یوسف زلیخا“ میں بھی۔ عشق کے علاوہ بادشاہوں کی جنگ کے حالات و واقعات کو بھی موضوع سخن بنایا جاتا ہے جیسے حسن شوق نے ”فتح نامہ نظام شاہ“ میں، سرزا مقیم نے ”فتح نامہ بکھری“ میں یا نصری نے ”علی نامہ“ میں

بیان کیا ہے۔ بادشاہ کی شادی یا عیش و عشرت کی محفلوں کو بھی شعر کے ذریعے بیان کر کے رنگ بھرا جا رہا ہے۔ شوق نے ”سیرانی نامہ“ میں سلطان محمد عادل شاہ کی ایک شادی کا نقشہ پیش کیا ہے۔ اسی طرح بادشاہوں کی زندگی کے حالات کو بھی شاعری کے ذریعے بیان کیا جا رہا ہے۔ عبدل نے ”ابراہیم نامہ“ میں ابراہیم عادل شاہ جگت گٹرو کو موضوع سخن بنایا ہے۔ بزرگانِ دین کے حالات زندگی و کشف و کرامات کو بھی شعر کے پردے میں بیان کیا جا رہا ہے۔ میر مومن نے سہدی موعود کے حالات و کرامات کو ”عشق نامہ“ میں بیان کیا ہے۔ اسی طرح ان مذہبی موضوعات کو بھی شاعری کا جامہ پہنایا جا رہا ہے جن میں سارا معاشرہ شریک ہے۔ نجات نامے، وفات نامے، مولود نامے، معراج نامے، شہادت نامے اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ مذہب کے آراکین اور مسئلہ مسائل کو بھی موضوع سخن بنایا جا رہا ہے اور اس کا سبب صرف یہ ہے کہ یہ معاشرہ نثر کے مقابلے میں شاعری سے زیادہ متاثر ہوتا ہے۔ شاہ داؤد نے ہورتوں کی اصلاح اور اپنے شوہروں سے ہر صورت محبت کرنے کے موضوع کو ایک طویل نظم ”ناری نامہ“ میں بیان کیا ہے جس کے ہر بند کا چوتھا مصرع ”ہو باج کوئی پیارا نہیں“ بار بار شوہر کی اہمیت و حیثیت کو واضح کرتا ہے۔ ایک تہذیبی افکائی کے طور پر یہ معاشرہ چونکہ ثابت و سالم ہے اسی لیے ہر بات کو بھلا کر، سارے پہلوؤں کے ساتھ بیان کرنے کو پسند کرتا ہے۔ طویل نظمیں اور خصوصیت سے مثنوی اسی لیے مقبول صنعتِ سخن ہے۔

جب زبان بھیلی اور ترقی کرتی ہے تو وہ اپنے قد کو اپنے سے قریب تر اور تہذیبی سطح پر غالب زبان کے معیار اور پیمانوں سے ناپتی ہے اور جن چیزوں اور خصوصیات کی اپنے اندر کمی پاتی ہے اسی زبان سے پورا کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ چوسر کے زمانے میں انگریزی زبان نے فرانسیسی زبان و ادب سے خود کو بنایا ستوایا اور اس زبان کے خیالات، تلمیحات، استعارات، انداز بیان، اصناف اور اسالیب سے اپنے دامن کو وسیع کیا۔ اسی طرح اس زمانے میں دکن کے تخلیقی ذہنوں نے جب یہ محسوس کیا کہ ہندوی ادبیات سے اب زبان کو آگے نہیں بڑھایا جا سکتا اور جو کچھ لیا جا سکتا تھا لیا جا چکا ہے، تو انہوں نے فارسی زبان و ادب کے خیالات، تلمیحات، اسالیب، اصناف، لہجہ و آہنگ کی طرف توجہ دی۔ فارسی زبان ایک زندہ زبان تھی اور تہذیبی سطح پر اس دور میں اس کی وہی حیثیت تھی جو کم و بیش چوسر کے دور میں فرانسیسی زبان کی تھی۔ اس رجحان نے اردو زبان و ادب کو ایک لیا رخ، لیا موڑ دیا اور اسی کے ساتھ

یہ آواز سنائی دینے لگی کہ :

رکھیا کم سنسکرت کے اس میں بول ادک بولنے نے رکھیا ہوں اصول
(صنعتی : قصہ بے نظیر ، ۱۰۵۵/۱۶۳۵ ع)
یہ وہی رجحان تھا جو شال میں ایک ڈیڑھ صدی پہلے شروع ہو چکا تھا
اور جس کی وجہ سے وہاں اردو زبان ، دکنی سے بہت پہلے ، جدید اسلوب سے
قريب آ گئی تھی ۔ اس فرق کا اندازہ اس وقت آسانی سے ہو سکتا ہے جب
افضل ہانی بٹی کی ”ہکٹ کہانی“ (۱۰۳۵/۱۶۳۵ ع) اور مقیمی کی مثنوی
”چندر بدن و مہیار“ کو ایک ساتھ پڑھا جائے ۔ دونوں تقریباً ایک ہی زمانے کی
تصانیف ہیں ۔ دونوں کی زبان پر ہندوی اثرات موجود ہیں لیکن سنسکرتی اثرات
نے مقیمی کی مثنوی کی زبان کو مشکل بنا دیا ہے ۔ اور برخلاف اس کے فارسی
زبان کے اثرات نے افضل کی ”ہکٹ کہانی“ کو موثر و شگفتہ بنا دیا ہے ۔ جیسے
ہی دکن میں اس بات کو محسوس کیا گیا ، دکنی اردو بھی سنسکرت کے اثرات سے
آزاد ہو کر فارسی کی طرف جھکنے لگی ۔ اسی رجحان کے ساتھ فارسی سے ترجموں کا
رواج بڑھنے لگا اور اسی کے ساتھ فارسی الفاظ ، تراکیب ، بندشیں ، تلمیحات ،
اصناف ، اوزان و بحر ، اسالیب ، آہنگ اور لمبے ہی زبان کے مزاج میں شامل
ہونے لگے ۔

جب یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اردو زبان نے اپنی سرزمین کی تلمیحات ،
چیزوں ، پرندوں ، دریا ، پہاڑ اور صنمیات کو چھوڑ کر فارسی زبان اور تہذیب کو
اپنایا تو لوگ تہذیبی قوت کے اس عمل و اثر کو بھول جاتے ہیں جو زندہ
طرز احساس اور تہذیب ، زوال پذیر یا ہند تہذیب پر ڈالتا ہے ۔ ہر زبان چڑھتی
ہوئی تہذیبی قوتوں کے ساتھ چڑھتی اور بھیتاتی ہے اور اسی کے ساتھ گرتی ہے ۔ اردو
زبان ، اپنی موجودہ شکل میں ، ایک نئی ادبی زبان تھی جس میں مختلف تہذیبی
قوتوں نے خلافتانہ عمل کیا تھا ۔ ابتدا میں اس نے ، گجرات میں بھی اور شال
و دکن میں بھی ، خالص ہندوی اثرات کو قبول کیا ، لیکن جب آگے بڑھنے کا
راستہ نظر نہ آ رہا ہو اور غلبتی ذہن اپنے اظہار میں رکاوٹ محسوس کر رہا ہو تو
ظاہر ہے کہ وہ اس طرف بڑھے گا جس طرف اسے راستہ نظر آ رہا ہو ۔ اسی لیے
فارسی اثرات فطری طور پر اردو زبان میں در آئے ۔ یہ اس دور میں ایک فطری
عمل تھا اور تہذیب کے اس موڑ پر اس کے علاوہ دوسرا راستہ ، دوسرا عمل ممکن
نہیں تھا ۔ گجری اردو خالص ہندوی اثرات کی گود میں پلے بڑھی تھی لیکن
جب علی جیو کام دھنی کے ہاں یہ نیا ادبی اظہار اپنے نقطہ عروج کو پہنچ گیا تو

خوب ہندو پستی کے ہاں رد عمل کی تحریک میں ظاہر ہوا ۔ پہنی دور میں نظامی
سے لے کر میراجی تک اور عادل شاہی دور کا ابتدائی ادب ، جس میں جانم ،
جگت گورو ، شاہ داول کی تقریریں شامل ہیں ، ہندوی اثرات ہی سے اپنی شکل و
صورت بنا رہا ہے ۔ لیکن جب کسی تہذیب اور اس کے ادبی اسالیب تقلیدی ذہنوں
کے لیے وجہ تسلی نہ ہوں تو رد عمل کی تحریک کا پیدا ہونا ایک فطری تہذیبی
و رسانی عمل ہے ۔

سلطان ہند عادل شاہ کے دور میں اس رد عمل کی تحریک نے واضح شکل
اختیار کر لی ۔ ”قطب شاہی“ میں یہ رجحان ، مخصوص تاریخی و تہذیبی حالات
کی وجہ سے ، شروع ہی سے چل رہا تھا ۔ شال بہت پہلے سے اس دائرے میں داخل
ہو چکا تھا ۔ انہی حالات اور تہذیبی تقاضوں کے سبب فارسی اثرات زبان پر چھانے
لگے اور فارسی بابل ہندوستانی کوئل پر غالب آ گئی ۔ اسی لیے اس دور میں اس
حسرت کا اظہار بھی ہو رہا ہے کہ اسوس ہمیں فارسی نہیں آتی ۔ فارسی میں کیسی
کمی چیزیں ہیں ۔ اگر یہ ہماری اپنی زبان میں ہوتیں تو کیا اچھا ہوتا ! اسی
حسرت اور رجحان کے ساتھ ترجموں کا سلسلہ شروع ہوا اور فارسی تہذیب اردو
تہذیب میں ڈھانے لگی ۔ ”خشتود کا ترجمہ“ یوسف زلیخا اور پشت بہشت ، رستمی کا
چولیس ہزار اشعار پر مشتمل خاور نامہ“ فارسی کا اردو ترجمہ اسی رجحان کے نمائندہ
ہیں ۔ یہ عمل صرف ترجموں تک محدود نہیں تھا بلکہ فارسی زبان کے خیالات بھی
اپنے لفظوں اور اپنی زبان میں ادا کیے جا رہے تھے ۔ اسی کے ساتھ فارسی اصناف
سخن و بحر بھی اردو زبان میں داخل ہو گئے اور ازکار رفتہ ہندوی بحر و اوزان
رفتہ رفتہ نکسار پاہر ہو گئے ۔ اس نقطہ نظر سے فارسی اثرات کا مطالعہ کیجیے
تو نہ صرف گل و بلبل کی روایت ، لیائی مجنوں ، شیریں فرہاد کی تلمیحات کے معنی
سمجھ میں آنے لگتے ہیں بلکہ اردو زبان پر فارسی زبان کے اثرات کے اسباب بھی
واضح ہو جاتے ہیں ۔

عادل شاہی دور میں جگت گورو کے زمانے تک ہندوی اوزان کا استعمال زیادہ
رہتا ہے لیکن عبدل کے ابراہیم نامہ (۱۰۱۲/۱۶۰۳ ع) سے لے کر ، پھر پورے
دور میں فارسی اوزان و بحر چھا جاتے ہیں ۔ مثنوی کی مخصوص بحروں کے علاوہ
غزل اور قصیدے میں ایسی بحریں استعمال کی جا رہی ہیں جن میں موسیقیت کی دلربائی
موجود ہے ۔ اصناف سخن میں مثنوی سب سے زیادہ مقبول صنف ہے ، لیکن ساتھ
ساتھ غزل کا رجحان بھی آہستہ آہستہ بڑھ رہا ہے ۔ غزل کو صرف و محض ہورت
سے بائیں کرنے کے لیے استعمال کیا جا رہا ہے ۔ اس کے ذریعے محبوب کی پرہر ادا

اور جسم کے غد و خال بیان کیے جا رہے ہیں اور عشق کا کٹھن کر اظہار کیا جا رہا ہے۔ شاید ہی عشق کے ”کھیل“ کا کوئی پہلو ایسا ہو جس کا اظہار اس دور کی غزل میں نہ ہوا ہو۔ غزل کے نقش و نگار چلی بار ایک باقاعدہ روایت کی شکل میں حسن شوق کے ہاں ابھرتے ہیں، جو نظام شاہی سلطنت کے زوال کے بعد عادل شاہی میں آگیا تھا۔ اس کا مزاج شعر گولکنڈا کے مزاج سے زیادہ قریب ہے۔ وہ اسی روایت کا نمائندہ ہے جس کے ہاں گولکنڈا کے صمود، خیالی، فیروز اور ہند قلی قطب شاہ ہیں۔ وہ اردو غزل کی روایت کی وہ درمیانی کڑی ہے جو ولی کی شاعری سے جا ملتی ہے۔ شاہی و نصرتی کے ہاں غزل میں لذتِ جسم اور عشق کا جنسی پہلو کھل کر سامنے آتا ہے۔ ہاشمی کے ہاں غزل میں عورت کے جذبات کو، عورت کی زبان میں، عورت کی طرف سے بیان کیا جا رہا ہے۔ ہاشمی کی غزل رغبتی کی ہش رو ہے۔ نصرتی کے دور کی غزل میں، جس میں شاہی، ہاشمی اور دوسرے بہت سے چھوٹے اور اوسط درجے کے شاعروں کی کاوشیں بھی شامل ہیں، بصورتِ عشق جنسی پہلو کی ترجیح کرتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ تنہیب میں زنا نہ بن پیدا ہو گیا ہے اور تہذیب سے قوتِ عمل، سردانگی اور آگے بڑھنے والی تندی غائب ہو گئی ہے۔ غزل میں ہندوی روایت کی پیروی میں جذباتِ عشق کا اظہار عورت کی طرف سے ہو رہا ہے، لیکن ساتھ ساتھ مرد بھی اپنے جذبات کا اظہار کر رہا ہے۔ فارسی اثرات کے بڑھنے کے ساتھ ساتھ عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کا ہندی طریقہ کم ہوتا جاتا ہے۔ حسن شوق کی غزل کے صرف ایک آدھ شعر ہی میں عورت کی طرف سے اظہارِ جذبات کیا گیا ہے لیکن نصرتی و شاہی کے ہاں یہ اظہار دونوں طرف سے ہوتا ہے۔

قصیدے کی صنف بھی اس دور میں ابھر کر مقبول ہو جاتی ہے۔ اس کی ایک شکل تو ان مثنویوں میں ملتی ہے جہاں شاعر بادشاہِ وقت کی مدح کرتا ہے جیسے ”جنت سنگھار“ میں ملکِ مثنویوں کا مدح کرتا ہے یا پھر ”فتح ناموں“ میں جیسے حسن شوق نے ”فتح نامہ نظام شاہ“ میں، مقیمی نے ”فتح نامہ بکھیری“ میں اور نصرتی نے ”فتح نامہ پہلول خان“ میں بادشاہِ وقت کی مدح کی ہے۔ اس کی ایک شکل وہ ہے جہاں کسی بزرگِ دین یا بادشاہ کے محل و باغ وغیرہ کی تعریف کی جاتی ہے، جیسے علی عادل شاہ شاہی نے حضرت گیسو دراز کی مدح لکھی ہے، یا اپنے محل و باغ کی تعریف میں قصیدہ لکھا ہے۔ لیکن جب یہ صنفِ سخن نصرتی کے ”علی نامہ“ میں جلوہ گر ہوتی ہے تو قصیدہ اپنے نقطہٴ عروج کو پہنچ جاتا ہے۔ یہ وہ قصیدے ہیں جو فارسی زبان کے بہترین

قصائد کو مہار و نمونہ بنا کر لکھے گئے ہیں اور آج بھی، زبان و بیان کی ندامت کے باوجود، فنی اعتبار سے ان کی حیثیت اتنی ہی مستحکم ہے جتنی سودا اور ذوق کے قصائد کی ہے۔ اسی طرح مثنوی کی روایت بھی اس دور میں پختہ ہو جاتی ہے۔ نصرتی کی ”گلشنِ عشق“، مقیمی کی ”چندر بدن و مہیار“، صنعتی کی ”قصہٴ بے نظیر“، ہاشمی کی ”یوسف زلیخا“ وہ مثنویاں ہیں جو فنی اعتبار سے اردو کی بہترین مثنویوں کے سامنے رکھی جا سکتی ہیں۔

اس دور میں مرثیہ بھی ایک مقبول صنفِ سخن کی حیثیت میں اپنی شکل بناتا ہے۔ عادل شاہی بادشاہِ زیادہ تر شیعہ تھے۔ محترم کے زمانے میں ان کے عقائد کا اظہار مجلسوں اور دوسری رسوم کے ذریعے ہوتا تھا۔ اسی لیے ہر موقع کی ضرورت کے مطابق مرثیہ نما نظمیں اور سلام لکھنے کا عام رواج تھا۔ شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس نے ایک آدھ مرثیہ مجلس کی ضرورت کے لیے نہ لکھا ہو۔ شاہی اور مرزا کے مرثیے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ان مرثیوں کے سلسلے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ زیادہ تر گانے کے لیے لکھے گئے ہیں۔ اسی لیے ان میں غنائی رنگ گہرا ہے۔ شاہی نے اپنے مرثیے مخصوص راگ راکتوں کے مطابق تحریر کیے ہیں اور ہر مرثیے کے ساتھ ان راگ راکتوں کے نام دیے ہیں جن میں ان کو پڑھ کر سنایا جانا چاہیے۔ ان مرثیوں میں قصہٴ بن کی بجائے غنائی رنگ غالب ہے۔ موضوع کے اعتبار سے انہیں مرثیہ کہا جا سکتا ہے لیکن مزاج و ہیئت کے اعتبار سے یہ ”گیت“ کے ذیل میں آتے ہیں۔

بجو کی روایت بھی اسی دور میں سامنے آتی ہے۔ یہ ہجو کہیں تو غزل کے کسی شعر میں ملتی ہے اور کہیں باقاعدہ موضوع کی شکل میں؛ مثلاً ملکِ مثنویوں نے ہارون نامی گھوڑے کی ہجو لکھی ہے جو ایک قدیم بیاض میں ہاری نظر سے گزری اور جس کے دو شعر یہ ہیں :

رنگ میں حرامی ہو رہے سوں کا بڑا سر زور ہے
دبھی چھپاتا چور ہے دل جوں بھر ’مردار‘ کا
انگھے تسو چلتا نٹیں آہار میں ملنا نٹیں
جوں گاند کھہ ہلتا نٹیں کھلکا ہے او دو پار کا

نصرتی نے بھی اپنے زمانے کے شاعروں کی ایک طویل ہجو لکھی ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے :

سخن و شعر کہنے تھی رہنا چپ آج چتر ہے
جماعت ہرزہ گویاں کی کدھر کوچے میں گھر گھر ہے

عادل شاہی دور میں گیت اور دوہروں کا رواج بھی باقی رہتا ہے۔ ابتدائی دور میں زیادہ اور بعد میں کم ہو جاتا ہے۔ یہ گیت دو قسم کے ہیں : ایک قسم وہ جس میں عشق و محبت کے جذبات کا اظہار کیا گیا ہے اور دوسری قسم وہ جس میں مذہب و تصوف کو موضوع بنایا گیا ہے۔ دونوں میں ایک بات مشترک ہے، کہ وہ خصوصیت کے ساتھ راگ رانگیوں کے مطابق ترتیب دیے گئے ہیں۔ ”کتابِ نورس“ میں گیتوں کی پہلی قسم اور برہان الدین جامی اور امین الدین اعلیٰ کے ہاں دوسری قسم ملتی ہے۔ بیت کے اعتبار سے ان گیتوں میں گنجری روایت کی پیروی کی گئی ہے۔ اور ان میں اور شاہ باجن، قاضی محمود دریائی اور جیو گام دھنی کے گیتوں میں کوئی فرق نہیں ہے۔

اس دور میں نثر مذہبی موضوعات کے لیے مخصوص ہے۔ برہان الدین جامی کی ”کلمۃ العفانی“ میں شریعت و طریقت کے مسائل بیان کیے گئے ہیں اور اپنے مخصوص فلسفہ تصوف کی تشریح کی گئی ہے۔ ساری نثر سوال و جواب کی شکل میں ہے۔ امین الدین اعلیٰ کے نثری رسائل ”کنج غنی“، ”رسالہ وجودیہ“، ”کلمۃ الاسرار“ وغیرہ کا موضوع بھی تصوف ہے۔ اسی طرح میران جی خدا نما کی ”شرح“، شرح تمہیدات ہمدانی“ اور میران یعقوب کی ”شہال الاتقا“ بھی اسی روایت کی کڑیاں ہیں۔ ”کلمۃ العفانی“ کی نثر پر ہندوی رنگ غالب ہے لیکن میران جی خدا نما اور میران یعقوب کے ہاں فارسی اسالیب کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے۔ جامی کی نثر کا میران یعقوب کی نثر سے مقابلہ کیجیے تو اظہار بیان کے ارتقا کا واضح طور پر احساس ہوتا ہے۔

اس دور کی زبان میں ہمیں مختلف زبانوں کی ایک کھچڑی سی پختی ہوئی دکھائی دیتی ہے جس میں مقامی زبانوں کے علاوہ کھڑی بولی، برج بھاشا، اودھی، سرانکی، پنجابی، راجستھانی، سنسکرت اور گنجری وغیرہ کے اثرات ایک ساتھ یک رہے ہیں۔ عربی، فارسی، ترکی الفاظ اس کھچڑی زبان میں ایک حلاوت پیدا کر کے اسے ایک نیا رنگ دے رہے ہیں۔ عربی فارسی کے لسانی و تہذیبی اثرات نے زبان کا خمیر اٹھنے اور جلد یک کر تیار ہو جانے کے عمل میں مدد دی۔

یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ اس دور میں قواعد کے اصول مقرر نہیں ہوئے ہیں اور مختلف زبانوں کے اصول ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں؛ مثلاً جمع بنانے کے تین طریقے بیک وقت استعمال ہو رہے ہیں؛ ”ان“ لگا کر بھی جمع بنائی جا رہی ہے، جیسے اوگ کی جمع لوگاں، گل کی گلاں، حوض کی حوڑاں، ہلک کی ہلکھاں وغیرہ۔ ”ون“ لگا کر بھی جمع بنائی جا رہی ہے، جیسے میخ کی

جمع میخوں، ہنگ کی جمع ہنگوں۔ جمع کا یہ طریقہ ہمیں دور میں زیادہ رائج تھا لیکن اس دور میں خال خال نظر آتا ہے۔ برج بھاشا کے اصول سے بھی جمع بنائی جا رہی ہے جیسے لین سے لین، ڈنڈ سے ڈنڈن وغیرہ۔ یہی عمل ماضی مطلق بنانے میں بھی ملتا ہے۔ جہاں ایک طرف کہیا (کہا)، لایا (لایا)، دیکھیا (دیکھا) ملتا ہے وہاں برج بھاشا کے اصول کے مطابق رادو، آدو، بھو، کوہو وغیرہ بھی استعمال میں آ رہے ہیں۔

مذکور و مؤنث کے اصول بھی مقرر نہیں ہیں۔ ایک ہی لکھنے والے کے ہاں ایک لفظ مذکر آتا ہے اور وہی الفاظ دوسری جگہ مؤنث آتا ہے۔ اسی طرح تلفظ کا بھی کوئی معیار نہیں ہے۔ ایک ہی لفظ کبھی متحرک ہے اور کبھی ساکن۔ جو چیز اہم ہے وہ ضرورت شمری ہے۔ مثلاً حسن شوق کے ایک شعر میں تخت کو متحرک بھی استعمال کیا گیا ہے اور ساکن بھی :

کسے بادشاہی تخت تاج دے کسے تخت پر نے اٹھا راج لے
املا کا بھی کوئی یکساں معیار مقرر نہیں ہے؛ مثلاً یہ الفاظ اپنی دونوں شکلوں میں ملتے ہیں : وضا، وضع۔ نفا، نفع۔ زمیر، ضمیر۔ ہوکم، حکم۔ خطرا، خطرہ۔ مرشد، مرشد۔ جوسا، جوش۔ مشور، مشہور وغیرہ۔ ژ، ڈ، ٹ، کو، ر، د، ت، لکھا جا رہا ہے۔ کہیں کہیں چار نقطوں سے کام لے کر ژ، ڈ، ٹ کو ظاہر کیا گیا ہے۔ اسی طرح ک اور گ میں عام طور پر کوئی فرق نہیں کیا جاتا۔ پائے معروف و مجہول بھی ایک ہی طرح سے لکھی جاتی ہیں۔ ہ اور ھ میں بھی کوئی فرق نہیں کیا جاتا۔

اسی طرح قافیہ بھی قرابی آواز کا لحاظ رکھتے ہوئے باندھا جا رہا ہے، جیسے روح کا قافیہ شروع، اخس الخاص کا پاس، حوس (حواس) کا نفس، اولیا کا روسیاء وغیرہ۔

ان کے علاوہ اس دور کی چند اور لسانی خصوصیات یہ ہیں :

- (۱) اسما سے فعل بنانا—’پتر‘، یعنی تصویر اس سے ’چترنا‘ بنایا گیا ہے۔ اسی طرح ’دپ‘ سے ’دینا‘ وغیرہ۔
- (۲) عام طور پر لفظوں سے حرفِ علت کم کر دیا جاتا؛ جیسے ’سرج‘ (سورج)، ’اہر (اوپر)، ’مار (سوار)، ’بیچ (بیچ)، ’سنا (سونا) وغیرہ۔
- (۳) مشدد حرف کو شفٹ استعمال کیا جاتا ہے، جیسے اول (اول)، ’چھتجا (چھجتا)، ’غصا (غصہ) وغیرہ۔

(م) فاعل بنانے کے لیے ”ہار“ کا اضافہ کر لیا جاتاہے؛ جیسے کرن ہار، سرجن ہار، رہن ہار، دیکھلان ہار، اٹھڑہار، چاکھن ہار وغیرہ۔
اسی طرح ”ہن“ سے بھی مرکبات بنائے گئے ہیں؛ جیسے میں ہن (انانیت)، ایک ہن (وحدت)، دو ہن (دوئی)، ذات ہن، توں ہن وغیرہ۔ مرکبات بنانے کا یہ طریقہ اس دور میں کثرت سے استعمال میں آتا ہے۔

(۵) ایک قابل ذکر خصوصیت یہ ہے کہ اگر فاعل جمع مؤنث ہے تو فعل بھی جمع مؤنث آتا ہے؛ مثلاً:

خوشی خُشرمی میں اوبلتیاں چلیاں
اکھرتیاں و پھرتیاں اوچھلتیاں چلیاں

(میزبانی نامہ؛ حسن شوق)

فاعل مؤنث جمع ہونے سے اس شعر میں چھ فعل مؤنث جمع میں استعمال کیے گئے ہیں۔

(۶) علامتِ فاعل ”نے“ کا استعمال اس دور میں بہت کم ملتا ہے۔
دکنی میں علامتِ فاعل نہیں ہے۔ لیکن ضمیر غائب میں خال خال ”نے“ کا استعمال اس طرح ملتا ہے:

ع : جہاندار نے میزبانی کرہا (حسن شوق)
ع : جو ہرام نے سوارہا صلا (حسن شوق)
دوسری شکل اس کی یہ ہے:

مکھ موڑ چلی ہے چنچل نے گمان کر (شاہی)

(۷) افعالِ معاون کی یہ شکایں ملتی ہیں:

ہے۔ اے۔ اپیں

تھا۔ اٹھا۔ اٹھے۔ اتھار

تھا۔ تھیا۔ تھیاں

اچھو۔ اچھے۔ اچھیں

(۸) ضائر میں، تمیں، مجھ، مجھے، میرا، ہوں، ہم، ہمیں، ہما، توں، تجھ، تجھے، تیرا، تمہیں، تمہنا، تمہیں، تم، اے، اپیں، وہ، اوس، اوسے، اُن، اُنوں وغیرہ ملتے ہیں۔

(۹) اسم، ضمیر، فعل کے آخر ”ج“ بڑھانے سے ”جی“ کے معنی پیدا ہو جاتے ہیں؛ جیسے دیناچ (دینا جی)، توج (تو جی)، اسچ

(اے جی)، کاج (کا جی)۔ یہ طریقہ سرہئی میں بھی ہے اور گجری میں بھی۔ گجری میں ”ج“ کا استعمال بھی ملتا ہے جو عادل شاہی دور میں بھی خال خال نظر آتا ہے۔

(۱۰) اس دور میں یہ الفاظ کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں:

رُکھ (درخت)، ناد (آواز)، رُس دن (رات دن)، آجھو، آجھو (آنسو)، بھوئیں (زمین)، دھرتی (دھرتی)، ہرگٹ (ظاہر)، اچھر (حرف)، ناو (نام)، کنچن (سونا)، سبس (سر)، کین (آنکھ)، پنکھ، پنکھی (پرندہ)، رکت (خون)، دسن (دانت)، ڈولگر (چاڑ)، ہونکڑا (لڑکا)، لوا (نیا)، کالوا (نالا)، سور (سورج)، ابھال (بادل)، اچل (چنچل)، تیز، گھوڑا)۔ بھوتیک (بہت سے) وغیرہ وغیرہ۔

اس لسانی تجربے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو نے اپنی تعمیر و تشکیل کے دور میں ہر عظیم کی ہر زبان کے الفاظ، اثر اور اصولوں کو اپنے دامن میں سمیٹا ہے اور اسی لیے یہ زبان کم و بیش سب زبانوں کی زبان بن گئی ہے۔ آئیے اب اس دور کے ادب کا مطالعہ کریں۔



(م - ۱۵۹۰ء/۹۱۵۸۲ع) یوں - برہان الدین جامی ، میر تقی میر شمس المصطفیٰ کے صاحبزادے اور خلیفہ تھے اور اپنے وقت کے صوفیائے کرام میں اُن کا شمار ہوتا تھا - جامی نے اپنے والد کی روایت کو قائم رکھا اور تصنیف و تالیف کے ذریعے رشد و ہدایت کے فیض کو بھی جاری رکھا - جامی بھی ہندوی روایت کے اسی دھارے پر چلے رہے ہیں جیسے تقریباً سوا سو سال بعد اردو زبان کا نیا معیار ریختہ ، ولی کی شکل میں ، مسترد کر دیتا ہے - اسی لیے آج ہم اسے اسلوب کی ”متروک روایت“ کا نام دے سکتے ہیں - جامی کی دو خدمات قابل ذکر ہیں ؛ ایک تو یہ کہ انہوں نے تصوف کے فلسفہ وجود کو مرتب کر کے اُسے ایک باقاعدہ شکل دی اور آب و آتش ، خاک و باد کے تعلق سے وجود کا مطالعہ کر کے اس کے چار مدارج واجب الوجود ، ممکن الوجود ، متعین الوجود اور عارف الوجود مقرر کیے - دوسری یہ کہ تصوف و اخلاق اور شریعت و طریقت کو اپنی تصانیف نظم و نثر کے ذریعے پیش کیا - ان دوہری خدمات نے برہان الدین جامی کی شخصیت کو اہم بنا دیا - مختلف نظموں کے علاوہ انہوں نے دو نثری تصانیف بھی یادگار چھوڑیں - راگ راگنیوں کے مطابق گیت بھی ترتیب دیے اور دوہرے بھی لکھے - جامی کا سارا کلام دیکھ کر گجرات کے شیخ ہاجن ، محمود دریائی اور جیوگام دھنی یاد آ جاتے ہیں - روایت کے اعتبار سے جامی کا خمیر گجری کی ادبی روایت و معیار سے اٹھتا ہے جس کا اعتراف جامی نے بار بار اپنی نظم و نثر میں کیا ہے - ”حجۃ البقا“ میں جہاں طالب و مرشد کا قصہ بیان کیا ہے ، یہ شعر ملتے ہیں :

من اس کا سوال جواب کچھ بولوں دیکھ صواب
جسے ہوویں گیان پجاری نہ دیکھیں بھا کا گجری
”ارشاد نامہ“ میں ایک جگہ یہ شعر ملتا ہے :

یہ صب گجری کیا زبان کر یہ آئینہ دیا نمان

اور ”کلمۃ الحقائق“ میں ، جو جامی کی نثری تصنیف ہے ، یہ الفاظ ملتے ہیں : ”سبب یوزبان گجری نام اس کتاب کلمۃ الحقائق خلاصہ بیان و تجلی عیان روشن شود۔“

۱- ”ارشاد نامہ“ کا سنہ تصنیف (۱۵۹۰ء) برہان الدین جامی نے اس شعر میں ظاہر کیا ہے :

ہجرت نہ صد نودمان ارشاد نامہ لکھیا جان
اس لیے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اُن کا انتقال یا تو ۱۵۹۰ء میں یا اس کے کچھ عرصے بعد ہوا - (ج - ج)

گجری روایت کی توسیع ، ہندی روایت کا عروج

(۱۵۲۵ء - ۱۶۲۷ء)

یعنی دور سے لے کر عادل شاہی دور کے سوا سال تک ہندوی روایت بھتی بھوتی رہتی ہے اور ابراہیم عادل شاہ ثانی ، جگت گرو (۱۵۸۸ء - ۱۵۸۰ء/۱۵۸۰ء - ۱۶۲۷ء) کے زمانے میں اپنے نقطہ عروج کو پہنچ جاتی ہے - جگت گرو کی حکومت کے پہلے پچیس سال ہندوی روایت کے عروج کا اصل زمانہ ہے - شاہ برہان الدین جامی کی تصانیف اور جگت گرو کی ”کتاب نورس“ اسی ہندوی روایت کی (جس میں گجری روایت شامل ہے) نمائندگی کرتی ہیں - اس کے بعد فارسی عربی تہذیب کے اثرات ، جواب تک دے دے سے نظر آتے تھے ، ابھرنے لگتے ہیں اور ہندوی و فارسی روایت کے درمیان ایک کشمکش کا احساس ہونے لگتا ہے جو عبدال کے ”ابراہیم نامہ“ میں واضح طور پر دکھائی دیتی ہے - اس دور میں تین رجحانات قابل ذکر ہیں ؛ ایک تو ہندوی روایت جس کے نمائندے جامی اور جگت گرو ہیں - دوسرے رجحان کے نمائندے عبدال اور شہباز حسینی قادری ہیں جن کی تحریروں میں بنیادی روایت تو ہندوی ہے لیکن ساتھ ساتھ فارسی اثرات بھی دہتے ابھرتے دکھائی دیتے ہیں - تیسرا رجحان خالص فارسی اثرات کا ہے جو غزل کی شکل میں ابھر رہا ہے اور جس کی نمائندگی خواجہ بہار دہدار فانی (م - ۱۶۰۱ء/۱۶۰۷ء) کر رہے ہیں - فانی کی حیثیت اس دور میں ایک جزیرے کی سی ہے - اس باب میں ہم انہی رجحانات اور اُن کے نمائندوں کی تصانیف نظم و نثر کا مطالعہ کریں گے -

یہجاپور کی مخصوص ادبی روایت و تصوف کے نمائندہ شاہ برہان الدین جامی

ان عوالوں سے برہان الدین جامی کے ذہنی عمل ، گنجری روایت کی پیروی ، اصناف و اوزان اور زبان و بیان کی روایت کا سراغ ملتا ہے جو میراجی سے ہوتی ہوئی ان تک پہنچی ہے ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ میراجی نے ہندوی میں لکھنے کا جواز یہ دیا تھا کہ لوگ چونکہ عربی فارسی نہیں سمجھتے اس لیے وہ اس زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کر رہے ہیں ۔ لیکن اس کے برخلاف جامی اعتاد کے ساتھ اسی زبان میں شاعری کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ہندوی میں شعر کہنا کوئی عیب کی بات نہیں ہے ۔ اصل چیز تو معنی ہیں :

عیب نہ را کہیں ہندی بول معنی تو چمک دیکھ دھندل
جوں کے موتی سمندر سات ڈاہر میں جسے لاگیں بات
موتیوں کبیرا تھا انبار پرو کیتا ہاریں ہار
ہندی بولوں کیا بکھان جسے گھر پر ساد تھا منج گیان

اس سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ جامی کے زمانے تک اردو زبان کی ادبی روایت اتنی مضبوط ہو چکی تھی کہ اب اس میں اپنے خیالات کے اظہار کے لیے کسی معذرت کی ضرورت باقی نہیں رہی تھی ۔

وصیت الہادی ، بشارت الذکر ، ”سکہ سپیلا“ ، منفعت الایمان ، فرمان از دیوان ، حجت البقا اور ارشاد نامہ ان کی نمائندہ نظمیں ہیں اور کلمۃ العقالتی اور وجودیہ ان کی نثری تصانیف ہیں ۔ ان کے علاوہ ، جیسا کہ اوپر لکھا گیا ہے ، گیت ، دوہرے اور غزلیں بھی مانتی ہیں ۔ برہان الدین جامی کا موضوع تصوف و اخلاق ہے اور ان کی شاعری و نثر کا مقصد اپنے مریدوں اور عقیدت مندوں کی ہدایت ہے ۔ یہی ان کی فکر و اظہار کا محور ہے ۔

”وصیت الہادی“^۱ میں طالبوں کو ہدایت کی گئی ہے کہ مسلسل ذکر جلی سے منزلِ ناصوت حاصل ہو سکتی ہے ۔ طریقت کے لیے شریعت پر قائم رہنا ضروری ہے اور اللہ کی ذات میں کسی کو شریک کرنا شیطانی کام ہے ۔ وصیت الہادی میں ذکر قلبی اور راہِ حقیقت کی اہمیت واضح کی گئی ہے اور راہِ سلوک پر چلنے اور درجاتِ عرفان حاصل کرنے کے طریقے بھی بتائے گئے ہیں ۔ تسلیم و رضا وہ حقیقی راستہ ہے جو منزلِ مقصود تک لے جاتا ہے ۔ اس نظم کو سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر حصے میں سلوک کا ایک مسئلہ بیان کیا گیا ہے ۔ نظم

پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ جامی اپنے مریدوں پر یہ بات واضح کرنا چاہتے ہیں کہ وہ خود بھی ان منزلوں کو ہا چکے ہیں اور ایسا ہی شخص میراجی کہلاتا ہے :
ظاہر باطن کا وہ دانا سکتا ہے سبحان سب پر شاہد مطلق بیجا تجھ پر لیہ برہان
نظم مسلسل و مربوط ہے ۔ اوزان ہندوی ہیں اور زبان و بیان اور مزاج کے اعتبار سے اسی روایت سے تعلق رکھتے ہیں ۔ موضوع کی مناسبت کی وجہ سے عربی فارسی کے الفاظ کی تعداد بھی یقیناً بڑھ گئی ہے ۔

”بشارت الذکر“^۲ ساٹھ اشعار پر مشتمل ایک نظم ہے جو پانچ ابواب میں تقسیم کی گئی ہے اور ہر باب میں ذکر جلی ، ذکر قلبی ، ذکر روحی ، ذکر ستری اور ذکر خفی کے عنوانات کے تحت اپنے خیالات کا اظہار کیا گیا ہے ۔ اس نظم کی بحر فارسی ہے اور انداز بیان پر بھی فارسی اسلوب کا اثر نمایاں ہے ۔ ”وصیت الہادی“ کے بعد جب ”بشارت الذکر“ کو پڑھا جائے تو ہندوی اوزان کے ”رکے رکے پن“ اور فارسی کی روان و زندہ بحر کے فرق و اثر کو محسوس کیا جا سکتا ہے :

ہے رویت مشاہدہ بے چوں نہاں چشم دل حاصل وہ دیکھے عیاں
جیہیں اپ اس دیکھیا ہویر کر جیسیا کھورت موہے رہیا گھیر کر
بیا سانچہ مانیآ جیسیا یاس یوں کلی پھول کھیلنا بھریا باس جوں
”سکہ سپیلا“^۳ برہان الدین جامی کا ایک ”گیت“ ہے جس میں عارفانہ خیالات نظم کیے گئے ہیں ۔ اس کا مزاج اور اس کی بحر ہندوی ہے اور ہر تین مصرعوں کے بعد چوتھا مصرع ہر بند میں دہرایا گیا ہے ۔ نظم کا ڈھنگ دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ گیت سننے کے لیے لکھی گئی ہے تاکہ اہل عقل طریقت کی باتیں ، شعر و موسیقی کی زبان میں ، سن کر وجد میں آ سکیں ۔ اس کے ایک بند میں شاہ میراجی کو ”سکہ کا سرور“ کہا گیا ہے ۔ یہ گیت پڑھ کر قاضی محمود درباری کا سلام یاد آنے لگتا ہے :

”سکہ کا سرور شاہ میراجی الت کرن لیہ ماہ
سہسر جیوا ہوئے ”سکہ میرے نہ پوری کرت بکھانی
آکھیں جامی سوکھ سپیلا چاکھیا ہوئے سو جانی
لوگان یہ مت کچ الادھی جن بوجھ جنتوں لادھی

۱۔ بشارت الذکر : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ ”سکہ سپیلا“ : (قلمی) ، ایضاً ۔

۱۔ وصیت الہادی : (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

موسیقی کی ہندوی روایت کی وجہ سے یہ نظم (گیت) ”کتابِ نورس“ کے مزاج سے بھی قریب تر ہے۔

”منفعت الایمان“^۱ میں بھی جاغم نے صوفیانہ خیالات نظم کیے ہیں۔ یہ نظم حمد و ثناء کے بعد دو حصوں میں تقسیم کر دی گئی ہے۔ پہلے حصے میں ”اعتقادِ سلعدان“ بیان کیے گئے ہیں اور دوسرے حصے میں ان سے بچنے کی تلقین و نصیحت کی گئی ہے۔ نصیحت والے حصے میں اللہ تعالیٰ کی احدیت اور قدرت پر روشنی ڈال کر قوتِ ایمان کا بیان کیا ہے۔ نظم کے پہلے حصے میں بتایا گیا ہے :

قرآن تفسیر اور کتاب جینا قول ہے سوال جواب
ہمضہ آکھیں جھرمس جوت آوے نا جاوے نا اس موت
محیط سب میں دستا ناد بن اس بوجھیں سب ہے یاد
ان کی نظروں نہیں ظلمات سورج نکلیا جیسا رات
”در بیان نصیحت“ میں بتایا گیا ہے :

جن جن جانیا جیسا کوئے بھل نس بدھوں سمجھیا ہوئے
لو سب ملحد قوم بچار ایمان ناپیں ان کے ٹھار
ایک بتل نہ یسین ان کے پاس آنکوں دیکھت جانا ٹھاس
ان خوب بوجھیں اپنا رب جس تھی رچنک عالم سب
آخری اشعار میں یہ نتیجہ نکالا گیا ہے :

نہی دلی کے سب اقوال سمجھا ناپیں وہ کس حال
بوجھیں ناپیں راہ سلوک غفلت راہ لگ بھولے چوک
نہیں تو پھر پھر بھنورے بھان بول بکار میں سرگردیان
یو فرمائے شاہ برہان اس میں آئے نفع ایمان

اس نظم کی بحر بھی ہندوی ہے لیکن میراجی کے مقابلے میں عربی و فارسی الفاظ کا تناسب اسی طرح بڑھ گیا ہے جیسے مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“ کے مصنف نظامی کے مقابلے میں میراجی کے ہاں یہ اثرات بڑھ گئے تھے۔ یہ الفاظ عام طور پر وہ ہیں جو صوفیا کے ہاں اصطلاحات کا درجہ رکھتے ہیں۔

”فرمان از دیوان“^۲ کے عنوان سے جو نظم ملتی ہے اس میں حروفِ تہجی کو سلوک کے کنایوں کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ یہ مختصر نظم جو انتہی

اشعار پر مشتمل ہے، مزاج کے اعتبار سے جاغم کی دوسری نظموں سے ملتی جلتی ہے۔ حروفِ تہجی کی تشریح کا یہ طریقہ گنجری روایت میں بھی ملتا ہے اور میراجی کے ہاں بھی ہم اسے دیکھ چکے ہیں۔ رموز کی تشریح کا یہ طریقہ آج تک صوفیائے کرام کے ہاں رائج ہے۔ اسی طرح ایک اور نظم ”نکتہ واحد“^۱ میں بھی حروفِ تہجی کو طریقت کے اصولوں کی وضاحت کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ ”فرمان از دیوان“ کا رنگ یہ ہے :

الف ایمان اللہ پرواں سب جگ نہایا
ایسی قدرت ہے بھانت رچیا آپ چھپایا
ب ہر روپ ان ایسا کینا باقی اپنا کھیل
بازی کھیلے آپ کھلاوے موجود رچنا میل
ت توکل نہ بوجھیا جاوے تن من آپ نہ پیرے
خج خود ان اہیں کھوے توحید مرشد کیرے

اسی طرح ’ی‘ تک تشریح کی گئی ہے۔ اس نظم کی بحر ہندوی دوہروں کی بحر ہے۔ ”نکتہ واحد“ کی بحر بھی ہندوی ہے اور ہر تیسرا مصرع ہم قافیہ ہے۔ درمیان کے ہر مصرعے کا قافیہ الگ ہے۔ مثال کے طور پر یہ پانچ مصرعے بڑھیں :

نکتہ واحد اپنی احد ہے الف ذات اللہ حمد ہے
ب ہر روپ کر اپیں ایک، ت تمام سوں پر گٹ لیک
ث ثابت کر اپیں دیکھ نکتہ واحد اپیں احد ہے
ج جھنہ جائے دیکھ اس کا نور، ح حاضر کر جان حضور
خ خالی نہیں اس بن اور نکتہ واحد اپیں احد ہے

”حجّت البقا“^۲ جاغم کی ایک طویل نظم ہے جو سولہ سو سے زیادہ اشعار

پر مشتمل ہے۔ اس نظم کا موضوع مرشد و طالب ہے جس میں ایک ایسے بے مرشد طالب کا قصہ بیان کیا گیا ہے جسے اپنے علم و فضل پر بڑا شرور تھا اور جو ہر وقت اپنے آپ میں رہتا تھا۔ عبادت سے گریز کرتا تھا، سبوا اور شدت سے پرہیز کرتا تھا۔ لیکن جب مرشد کی ہدایت میں آیا تو دنیا اس پر روشن ہو گئی اور وہ راہِ راست پر آ گیا۔ جاغم نے یہ بھی لکھا ہے کہ یہ بات چیت جو طالب و مرشد کے درمیان ہوئی، ہوہو حافظے کے زور سے نظم کر دی

۱۔ ”نکتہ واحد“ : (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ ”حجّت البقا“ : (قلمی)، ایضاً۔

۱۔ ”منفعت الایمان“ : (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ ”فرمان از دیوان“ : (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

گئی ہے۔ نظم کی زبان کو ”گجری“ کہا گیا ہے۔ اس کا پیرایہ ”بیان یہ ہے کہ پہلے ”در حق طالب“ اشعار لکھے گئے ہیں، پھر ”در حق مرشد“ اشعار آئے ہیں۔ اس کے بعد نظم میں ”سوال طالب“ اور ”جواب مرشد“ کو نظم کیا گیا ہے اور تلقین کی گئی ہے کہ طالب کا کام یہ ہے کہ وہ خدا سے ”لو لگائے اور مرشد کی بات پر ایمان لائے۔ جیسے نبیؐ نے کہا کہ قرآن اللہ کی کتاب ہے اور ہم ایمان لے آئے اور ساری کائنات روشن ہو گئی۔ اسی طرح مرشد کی بات کو ماننا چاہیے کہ اس میں فائدے مضمر ہیں :

یو جانم لکھیا بول یہ یک یک معنا کھول
جے ہوویں لوگ عوام بے مرشد بے فہام
اسی طرح وہ لوگ بھی اُس بے مرشد کی طرح راہِ راست پر آ جائیں گے جس نے یہ ساری باتیں سن کر مرشد کے پاؤں پکڑ لیے تھے اور جہلِ حرام چھوڑ کر ہدایت پائی تھی۔

یوں کہ کر پکڑیا ہانوں مجھ تیری ہونا چھٹوں
اُن چھوڑیا جہلِ حرام اور ملحد کبرا کام
ہس جس کون ایسا پیر اس روشن سب زمیر
اس فہم بھر ادراک و راہِ حقیقت پاک
پیر میرا اخص الخاص جے توحید اُس کے پاس
اس طالب آیا پاک بوجہ خوب کیا ادراک

نظم کو کلامِ مرشد، کلامِ مصنف، کلامِ طالب، جوابِ مرشد وغیرہ کے عنوانات کے تحت پھیلایا گیا ہے۔ اس کی بھر بھی ہندوی ہے اور اُن گئی چنی چند بھروں میں سے ہے جن میں قدرے روانی کا احساس ہوتا ہے۔ اس نظم کو چانم کی بہترین نظم کہا جا سکتا ہے۔

”ارشاد نامہ“^{۱۱} حجت البقا سے بھی طویل نظم ہے جو ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ یہی وہ نظم ہے جس کا سنہ تصنیف ایک شعر میں ۱۵۸۲/۵۹۹ع ظاہر کیا گیا ہے اور جس کی مدد سے ان کے دورِ حیات اور سالِ وفات کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ پھر اس کی بھی ہندوی ہے اور موضوعِ کلام بھی وہی ہے جو چانم کی دوسری نظموں میں ملتا ہے۔ چانم نے نظم میں ایک جگہ اس کے

موضوع کی طرف خود بھی اشارہ کیا ہے :

شریعت طریقت حقیقت سوں مجھے لایا معرفت سوں
جے کچھ کہتا اس میں سوال جواب اٹھڑیا ہے در حال

اس نظم میں حدوث و قدم، ذات و صفات اور جبر و قدر جیسے مسائل پر بھی اظہارِ خیال کیا گیا ہے اور کفر و اسلام، دوزخ و بہشت، روح و نفس، شہود و وجود، ملوک و معرفت، عرفان اور دیدارِ الہی، تزکیہ نفس، مقاماتِ شیطانی وغیرہ جیسے موضوعات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہ سب مسائل، جیسا کہ دوسری نظموں میں بھی ملتا ہے، سوالِ طالب اور جوابِ مرشد کے انداز میں لکھے گئے ہیں۔ نظم کی طوالت اور یکسانیت اکتا دہنے والی ہے۔ موضوع بڑا ہے اور اظہارِ بیان ابھی گھونٹوں چل رہا ہے اس لیے اس میں وہ اثر بھی نہیں ہے جو چانم کی مختصر نظموں یا ”حجت البقا“ میں ملتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس دور میں اُن لوگوں سے کسی فنی شعور کی امید رکھنا بے جا مطالبہ ہے۔ ان کے ہاں تو مقصد کی اہمیت اظہار سے بالا تر رہتی ہے لیکن بیان اتنے سلیقے کا بھی اظہار نہیں ہوتا جتنا اشرف کی ”نوسر پار“ میں نظر آتا ہے۔

برہان الدین چانم نے طویل و مختصر نظموں کے علاوہ گیت اور دوہرے بھی لکھے ہیں اور یہاں اسی روایت کی پیروی کی ہے جو گجری ادب میں ملتی ہے۔ دوہرے اور گیت ہندوی روایت سے تعلق رکھتے ہیں اور عوامی شاعری کا قدیم ترین نمونہ ہیں۔ دوہرے کا موضوع انسانی سچائیاں اور دکھ سکھ ہیں جن کو عام زبان میں عام زندگی کے حوالے سے تعمیم کے رنگ میں پیش کیا جاتا ہے۔ دنیا کی بے ثباتی، فقیرانہ اندازِ نظر اور ایسے موضوعات جن سے روزمرہ کی زندگی میں واسطہ پڑتا ہے، دوہروں میں رنگ گھولتے ہیں۔ لہجے کی مٹھاس اور نوس، بیان میں دل کو کھرجنے والا لوچ اور لفظوں کے استعمال میں بھرپور کی گھلاوٹ رس بھرتی ہے۔ لیکن چانم کے دوہروں اور گیتوں میں آج ہمیں اس لیے کوئی دلکشی محسوس نہیں ہوتی کہ یہ زبان و بیان کی متروک روایت سے تعلق رکھتے ہیں۔ آج ان کی کوئی ادبی حیثیت نہیں ہے لیکن اردو زبان کے راستے کے یہ وہ لسانی نقوش ہیں جس سے ہو کر اردو زبان و ادب یہاں تک پہنچے ہیں۔ اپنے زمانے میں یہ سوتی پیرے تھے، آج پتھر روڑے ہیں :

سو کھ کا سرور چھوڑ کر سکھی ڈاڑھ بھرتیں ہاں
کریں میلوا سدر سیتی جے سوتیوں لا کے کھان

جب لگ کن نہیں چھوڑیا جیو کون تب لگ ہونا دور
جب لگ نظر نہیں چھوڑے آنکھ کون تب لگ ہونا دور
جب لگ مہنا نہیں چھوڑیا کان کون یو سب اعضا حال
جب لگ فہم نہیں چھوڑیا دل کون بوجھت ہو نزال
ہوں سب تن میں من برتن دیکھ بھوڑیں اے سوکھ دوکھ
دوکھ سوکھ یک کترسی تو ہاوے سہج کا سوکھ

شیخ باجن ، محمود دریائی اور گام دھنی کے ہاں ہم دیکھ چکے ہیں کہ انہوں نے راگ راگنیوں کے مطابق نظمیں (گیت) ترتیب دی ہیں۔ صوفیائے شاعری کا یہ عام اور مقبول انداز رہا ہے۔ جام نے جو گیت لکھے ہیں ان میں بھی بولوں کو راگ راگنیوں کے مطابق لکھا گیا ہے اور اُس راگ کا نام بھی دے دیا ہے جس میں اُسے گا کر پڑھنا چاہیے مثلاً در مقام ملار عقدہ ، در مقام اڈنہ ، در مقام کوڑی ، در مقام کنڑا ، در مقام بلاول ، در مقام بھاکڑا وغیرہ۔ ان گیتوں پر ، جنھیں گجری روایت کی پیروی میں عقدہ یا مکلفہ کا نام بھی دیا گیا ہے ، ہندو اسطور کا رنگ گہرا ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ یہ گیت موسیقی کی زبان میں لکھے گئے ہیں۔ یہاں سری کرشن بھی ہیں اور شیو بھی۔ موضوعات صوفیائے ہیں۔ مرشد کی جوت سے سب اندھیارے ٹوٹ جاتے ہیں اور معشوق کا شاہد ہو جاتا ہے۔ انہی ذات کو اللہ کی ذات میں فنا کرنے سے عرفان حاصل ہوتا ہے۔ یہاں پوری انسانیت کو نیکی و ہمدردی کا درس دیا گیا ہے۔ ”در مقام ملار عقدہ“ یہ گیت دیکھئے جو ریخت ، زبان و بیان اور فکر کے اعتبار سے گجری روایت کے میں مطابق ہے :

”مطلعہ“

بوج کر لیو کشت اپنا رے لال زین شو میرا کوئی نا کرے منہال

پہن

پہن سورس شہ کے اچھے رے بول مکھڑا خاصہ شہ کا ہے اے امول
دہکت آوے شہ کون ہم کول

پہن

پلو ری چال تو میں شہو کبری دہال کھیلیاں باتاں بولیں اپنے رے خیال
گنت سیجری ست جاویں کیاں کھال
بولے جام نہیں کس کا مہال
شہر چڑیا بات میرے کہیوں لیجائیں کہاں اتال

زبان و بیان کا یہ وہ مخصوص رنگ ہے جس کا تعلق ہندوی روایت سے ہے لیکن اسی کے ساتھ کہیں کہیں وہ رنگ بیان بھی ملتا ہے جہاں فارسی رنگ و اثر نے گیت کو پہلے رنگ سے الگ کر دیا ہے۔ مثلاً ”در مقام ابھنگ“ میں جو گیت لکھا گیا ہے اس میں یہ رنگ بہت واضح ہے :

ہوا اس شہادت حال میں مرا تہ نسوں رہنا
لے مشاہدہ معشوق کا عاشق ابھیں کھونا
جام فانی ہو اس میں یا اس آپ میں لینا

دونوں گیتوں کے بولوں کے مجموعی تاثر سے دو رنگ ابھرتے ہیں : ایک رنگ پر ہندوی اسطور و اسلوب غالب ہے اور دوسرے پر فارسی رنگ و اسلوب حاوی ہے۔ اس دور کے ادب کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ جہاں ہمیں ان دو طرز ہائے احساس اور دو اسالیب کے درمیان کشمکش کا احساس ہونے لگتا ہے۔ ابھی اردو ادب نے چند صدیوں کا سفر طے کر کے صرف چند میل کی مسافت طے کی ہے۔

یہ کشمکش ہمیں برہان الدین جام کی نثر میں دکھائی دیتی ہے ، بلکہ شاعری کے مقابلے میں یہ دوسرا رنگ جہاں زیادہ نمایاں ہے۔ ”کلمۃ الحقائق“ اور ”رسالہ وجودیہ“ ان کی نثری تصانیف ہیں۔ باقی دوسری نثری تصانیف ”شکوک“ ہیں۔ اردو نثر کی تاریخ میں برہان الدین جام کی اہمیت ان کی اولیت ہے۔ ان سے پہلے کی کوئی نثری تصنیف ہم تک نہیں پہنچی۔ اب یہ بات بھی پایہ ثبوت کو پہنچ گئی ہے کہ ”معراج العاشقین“ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی تصنیف نہیں ہے بلکہ گیارھویں صدی ہجری کے اواخر یا بارھویں صدی ہجری کے اوائل کی تصنیف ہے اور اس کے مصنف مخدوم شاہ حسینی بوجپوری ہیں۔

”کلمۃ الحقائق“ میں شریعت و طریقت کے مسائل بیان کیے گئے ہیں۔ اس میں قدیم منطقی و فلسفہ کے ان موضوعات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے جن

پر زمانہ قدیم سے بحث ہوتی رہی ہے؛ مثلاً خدا کی ذات و صفات، قدیم و حادث، ابتدا و انتہا، خدا تھا تو کیوں تھا؟ کہاں تھا؟ بے چون و چگون تھا؟ اسی طرح قدرت کیا ہے؟ قدرت و خدا میں کیا فرق ہے؟ جب کچھ نہیں تھا اور خدا تھا تو نورِ محم کیوں ظہور میں آیا؟ خدائے تعالیٰ کا دیدار کرنا جائز ہے کہ نہیں؟ خدا سب سے اچھا کیوں ہے؟ وہ اپنی قدرت میں محیط کیوں ہے اور ہماری روح میں کیوں محیط ہے؟ روح اور امر کون ہیں؟ تقدیر و تدبیر سے کیا مراد ہے؟ عبادت کسے کہتے ہیں؟ فکر سے کیا مراد ہے؟ اسی طرح شریعت و طریقت کے مسائل مثلاً نفس کی قسمیں، خیر و شر، راہِ سلوک، راہِ شریعت، منزلِ ناسوت اور منزلِ ملکوت کے مسائل پر روشنی ڈالی ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ وجود کی کتنی قسمیں ہیں اور ان کے کیا معنی ہیں؟ مرشد کی کیا اہمیت ہے اور اس سے کیا فائدے حاصل ہوتے ہیں؟ ذکر، مراقبہ اور اسلمے الہی کے طریقے اور فوائد کیا ہیں؟ یہ اور اسی قسم کے موضوعات پر سوال و جواب کے انداز میں روشنی ڈالی گئی ہے۔ مرید سوال پوچھتا ہے، مرشد جواب دیتا ہے۔ فارسی جملے سوال اور جواب دونوں میں ساتھ ساتھ چلتے ہیں، کہیں سوال فارسی میں ہے اور جواب اردو میں۔ کہیں سوال اردو میں ہے اور جواب فارسی میں اور کہیں فارسی و اردو ملی جلی چلتی ہیں۔ برہان الدین جامی نے اپنی اس نثری تصنیف میں شریعت و طریقت کے ان تمام مسائل کو یکجا کرنے کی کوشش کی ہے جو اس زمانے میں رائج تھے یا خود جامی کے فلسفہ تصوف کے ساتھ مخصوص تھے۔ موضوع کے لحاظ سے بھی یہ تصنیف اہمیت رکھتی ہے۔

”کلمۃ العقائقی“ کے اسلوب کے سلسلے میں قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ یہاں ہندوی و فارسی طرزِ احساس کی کشمکش زیادہ ابھر کر سامنے آتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ فارسی اسلوب و آہنگ غالب آنے کے لیے ہاتھ پیر مار رہا ہے اور اردو نثر کا پہلا ادبی اسلوب اسی کشمکش کی کوکھ سے جنم لے رہا ہے۔ مثلاً یہ اقتباس لیجیے:

”نوں بندہ خدا تھے تو فعل تیرے وہ بھی خدا تھے۔ جسے تیری طاقت میں آوتا و کار کمال قدرت غالب آئی خداست و نہ یعنی کہ در کار دنیا نفسانی جہد کوشش تدبیر قوی دیکھلاتا و در کار خدائی یعنی کاہلی می کند انصاف نہ شوی درخور۔“

یہ رنگِ بیان ”کلمۃ العقائقی“ میں عام ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو کا نثری اسلوب فارسی کے سہارے کھڑا ہونے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس کے لہجے

میں، جملے کی ساخت میں وہی انداز ہے جو فارسی نثر میں ملتا ہے۔ اسی کے زیر اثر جامی مسجع و مقشع عبارت لکھنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن جلد ہی، بیان کی کمزور روایت کی وجہ سے، یہ سرا ہاتھ سے چھوٹ چھوٹ جاتا ہے۔ جامی کے ہاں یہ شعوری عمل ہے اور جہاں انہیں اظہار میں ذرا سی آسانی میسر آتی ہے وہاں وہ اسی نوع کی عبارت کو اختیار کر لیتے ہیں؛ مثلاً کلمۃ العقائقی کے ابتدائی جملوں میں اسلوب کا یہ شعوری عمل بہت نمایاں ہے:

”اللہ کرے سو ہوئے کہ قادر توانا سوئے کہ قدیم اندیم کا بھی کرنہار۔ صبح صبح سو تیرا تھار و سوچ ہو ابھی توج تہی بار جلدھاں کچھ نہیں۔ یہی تھا نہیں۔ دوجا شریک کوئی نہیں۔ ایسا حال سمجھنا خدا تہی۔ خدا کون جس پر کرم خدا کا ہوئے۔ سب یوں زبان گجری نام ابی کتاب کلمۃ العقائقی خلاصہ بیان و قبلہ عیان روشن شود کہ خدائے تعالیٰ قدیم اندیم کیوں تھا۔ ذات و صفات و کل مخلوقات ابتدا و انتہا باقی و فانی قدیم و جدید ہا ہمہ و بے ہمہ بدیں سبب سوال و جواب روشن کر دیکھلایا ہوئے انشاء اللہ تعالیٰ کہ خدائے تعالیٰ عالم النیب والشہادت خدائے تعالیٰ کی نظر ادراک کرنہاری ہے۔ جملہ مخلوقات پر ہماری نظر نہیں اٹھنہاری ہے۔ ذات قدیمی پر کہ اگر اس کی کوئی ذی ہو چھے تو شریک کھڑا رہا۔“

جامی نے اس زبان کو بھی ”گجری“ کہا ہے لیکن یہاں یہ زبان ایک نئے اسلوب، ذخیرۃ الفاظ اور آہنگ سے روشناس ہو رہی ہے۔ یہ جامی کا وہ اسلوب نہیں ہے جو عام طور پر ان کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ وہاں یہ نقوش دے دے ہیں لیکن نثر میں یہ نقوش ابھرے ابھرے ہیں۔ یہی اسلوب جامی کی دوسری تصنیف ”رسالہ وجودیہ“ میں زیادہ کھل کر سامنے آیا ہے۔ موضوع اس کا بھی تصوف ہے جس میں ”وجود“ کے مسئلے پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔ ”وجودیہ“ میں جاچا اشعار بھی آئے ہیں۔ اس کی نثر میں فارسی اثر و آہنگ دکنی اسلوب میں جذب ہو گیا ہے اور اس میں ایک ترتیب، ایک تسلسل بھی پیدا ہو چلا ہے۔ اس بات کو ایک اقتباس سے سمجھا جا سکتا ہے:

”اے کن واجب الوجود کسے سو یعنی کرنے کرنا اس وجود پر لازم

ہوا ہے ، آدمی پر جیوں بارہ برس کا ہونے لگ فرض لازم نہیں اس معنی واجب الوجود کہیں یعنی لازم الوجود جوں چاول کا موڑ بھونتا بھرتس سوں تعلق ہے یوں لا کے خدا پیمالی کوں واجب الوجود کہتے ہیں ۔ ویسا اے اچھیکا او واجب ذات سوں داہم قائم ہے ۔ مقام ، شیطانی یعنی حلال ہور حرام یک کر سمجھنا سو ۔ بات شریعت ، یعنی خدا کروکھیا ہور نگاہ کروکھیا ۔ دونوں سمج کر ملنا سو ۔ ذکر جلی ، یعنی خدا کا یاد کرنا اس تن سوں ظاہر سو ۔ افسر ادارہ ، یعنی خدا بنا کیا او کرو ۔ ۔ منزل ناموت یعنی حیوانات کی صفت ہونا کھانا پینا بھونگنا ولے کسی کی خبر نہیں یوں خدا کی یاد میں اپسوں فراموش کرنا سو ۔ دسرا تن ممکن الوجود یعنی روحانی تن فرشتے کا ایسا حور کا ایسا اس تن میں او تن ہے سو باٹ ۔ طریقت یعنی باطن میں اس تن لگ اٹھڑان سو ۔ ذکر قلبی یعنی اس تن سوں یاد کرنا خدا کا یعنی دلکی زبان سوں سو ۔ عقل وہم یعنی ہمد کے نور میں خدا کی ذات یوں ہے جیوں بھول میں باس یوں سمج کر آیا سو ۔ مستنع الوجود یعنی بسر اندھاری رات میں جیوں گھراں ۔ اڑاں ہاڑاں ناں دیں یوں کرنا سو باٹ ۔

اس کے بعد سوال و جواب کے انداز میں تصوف کے مسائل پر روشنی ڈالی ہے ۔ ”کلمۃ العقائت“ اور ”وجودیہ“ کے اسلوب میں فرق یہ ہے کہ اول الذکر میں مسائل کو اصطلاحات کے ذریعے اشاروں میں بیان کیا گیا ہے لیکن ”وجودیہ“ میں مسائل کی وضاحت کی گئی ہے ۔ تشریح و وضاحت کی وجہ اس سے وجودیہ میں نسبتہً باقاعدگی اور ترتیب آگئی ہے اور یہ انداز امین الدین اعلیٰ کی نثر سے قریب تر ہو گیا ہے جو اسی روایت سے اپنے تصوف ، اپنی شاعری اور اپنی نثر کا چراغ جلاتے ہیں ۔

جامن ، میراجی سے زیادہ اعتماد کے ساتھ اردو زبان میں اظہار کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ وہ بنیادی طور پر میراجی کی روایت کی تکرار ضرور کرتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ جامن کے ہاں میراجی کی مخصوص فکر اور اسلوب بیان بھی آگے بڑھتے ہیں ۔ جامن اس متروک اسلوب و روایت کے نمائندہ ہیں جو گجری کی کوکہ سے جنم لیتی ہے اور اسی لیے آج ان کے کلام میں ایک آکٹا دینے والی یکسانیت کا احساس ہوتا ہے ۔ کسی زندہ زبان و ادب کی روایت ہونے ہتی بگڑی ہے ۔ اس کے بننے میں سینکڑوں آوازیں شامل ہوتی ہیں ۔ ان میں سے کچھ آنے

والی نسلوں کے لیے بے معنی ہو جاتی ہیں اور کچھ زندہ روایت کا حصہ بن کر ان کے دلوں کے ساتھ دھڑکنے لگتی ہیں ۔ جامن کی روایت بھی انہی آوازوں میں شامل ہو کر گم ہو جاتی ہے ۔

برہان الدین جامن کی وفات ابراہیم عادل شاہ ثانی کے دور حکومت میں ہوئی ۔ اس وقت ہندوستان پر شہنشاہ اکبر کی حکمرانی تھی اور گولکنڈا میں ہمد قلی قطب شاہ (۵۹۸۸ھ - ۱۰۲۰ھ/۱۵۸۰ء - ۱۶۱۱ء) تخت سلطنت پر متمکن تھا ۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی (۵۹۸۸ھ - ۱۰۳۷ھ/۱۵۸۰ء - ۱۶۲۷ء) موسیقی میں مہارت کی وجہ سے عرف عام میں ”جگت گرو“ کے نام سے مشہور تھا ۔ ایک مصرعے میں اس نے خود اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے :

ابراہیم گائے جھائے پر چنگ جگت گرو ناد مورت خطاب ہائے ۔ (گیت ۵) عبدل نے بھی ابراہیم نامہ میں نورس کے تعاقب سے اسے جگت گرو لکھا ہے :

اول تھے خدا یوں کیا آشکار ہوا جگت گرو شاہ نورس نگار
ابراہیم عادل شاہ ثانی ہندوستانی روایت کا والد و شیدا تھا ۔ دکنی اس کی مادری زبان تھی لیکن فارسی بھی خوب سمجھ لیتا تھا^۱ ۔ تاریخ ، موسیقی اور شاعری سے اُسے گہری دل چسپی تھی اور علوم مروجہ پر اسے قدرت حاصل تھی ۔ اپنی خاندانی روایت کے مطابق ذی علم ہستیوں اور اہل ہنر کا بے حد قدردان تھا ۔ اس سرپرستی کا نتیجہ یہ ہوا کہ دنیا جہان کے اہل کمال بیجاپور میں جمع ہو گئے اور انہوں نے علم و ادب کے ایسے کارنامے چھوڑے جن کی خوشبو آج بھی ذہن انسانی کو معطر کر رہی ہے ۔ ہمد قاسم فرشتہ ، رفیع الدین شیرازی ، ”ملا“ ظہوری ، ملک قلی ، ابوطالب کلیم ، سنجر کشی ، شیخ عالم اللہ محدث ، شاہ صیغۃ اللہ اور دوسرے اہل علم و ادب مختلف مقامات سے آکر اسی بادشاہ کے دربار سے وابستہ ہو گئے ۔ موسیقی و شاعری سے ابراہیم عادل شاہ ثانی کو اتنا گہرا لگاؤ تھا کہ وہ اپنی فرصت کا زیادہ وقت اسی شوق کو پورا کرنے میں صرف کرتا ۔ ”کتاب نورس“ اس کے ذوق شاعری و موسیقی کا اظہار ہے ۔

”کتاب نورس“ (۱۰۰۶ھ/۱۵۹۷ء) میں جگت گرو نے مخصوص راگ

۱۔ اسد بیگ جو ۱۶۰۴ء میں بیجاپور میں مغل سفیر تھا ، لکھتا ہے کہ ”نارسی خوب می فہمید ، امّا جواب نمی توانست گفت و بقدر شکستہ می گفت ۔“ وقائع اسد بیگ : قلی ، مولانا آزاد لائبریری ، علی گڑھ ، بحوالہ مقدمہ ابراہیم نامہ : ص ۱۲ ، مطبوعہ شعبہ لسانیات علی گڑھ ۱۹۶۹ء ۔

راگنیوں کے مطابق الگ الگ گیت ترتیب دیے ہیں۔ اس میں سترہ راگوں کے تحت ۵۹ گیت اور سترہ دوہرے لکھے گئے ہیں۔ ہر گیت سے پہلے راگ کا نام دیا گیا ہے؛ جیسے در مقام رام کری نورس، در مقام بھیرو نورس، در مقام مارو نورس، در مقام اسوری نورس، در مقام دھناری نورس، در مقام ملار نورس، در مقام کلیان نورس، در مقام توڈی نورس، در مقام کنڑا نورس، در مقام بھوبالی نورس وغیرہ۔ راگ راگنیوں کے مطابق گیت اور دوہرے لکھنے کا یہ وہی طریقہ ہے جو ہمیں گجرات کے شیخ باجن، گام دھنی اور محمود دریائی کے ہاں ملتا ہے اور جس کی پوری بیجاپور کے جاٹ بھی کرتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ گجرات کے شعرا اور دکن کے جاٹ کے ہاں ان گیتوں کا موضوع تصوف و اخلاق ہے اور ابراہیم کے ہاں عشق رنگ غالب ہے۔ یہ عشق مجازی اور جسمانی ہے جس کا اظہار ان گیتوں میں خوب صورتی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ جب گانے والے ان گیتوں کو سر تال میں گاتے ہوں گے تو شاعری کے چور موسیقی کے طلسم کو دہرایا کر دیتے ہوں گے۔ گیتوں میں خیال کا حسن زبان کی دشواری پر حاوی آتے ہی دل کو مٹھی میں لیے لیتا ہے۔ کتاب نورس گیتوں کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ان گیتوں میں حسن و جمال کی رعنائیوں، فطرت کی سحرانگیز رنگینیوں، عشق کی دہی دہی آگ، پُر اثر تشبیہات اور ہجر و وصال کی رنگا رنگ کیفیات کا خوب صورت اظہار ملتا ہے۔ چنانچہ ایک ایسے عاشق کی تصویر ابھرتی ہے جس نے ہمیشہ کاسرائی کے قدم چوسے ہیں اور زندگی کے ساعر سے دل بھر کر شراب پی ہے۔ مست آنکھوں والی محبوبہ، بالوں کا مہوڑا کسے، ہونٹ کا بوسہ لیتی، مستانہ چال سے شراب کے دہر چلاتی ابراہیم کو دیکھ کر اپنے جانے میں بھولی نہیں ساقی۔ محبوبہ کا جسم چاندی، ہواٹ سیب، جسم صندل، آنکھ شراب کی بوتل، کان سونے کے ساعر، زلف کی لٹ لاک کا تھن، سخن موتی اور چہرہ چاند ہے، اور شاعر چکور کی طرح اس کی محبت میں گرفتار ہے۔ کپڑوں کے رنگ بھی گیتوں میں رنگ کھول رہے ہیں۔ ”در مقام بھیرو نورس“ کا یہ گیت دیکھیے:

پیارے چاند آکھوں کنتھ دین دوتی دکھی
من چاہے سو اس بھی ہم تم کہ ہیں اب سکھی

ہیں

بیجا لو دیکھ کون ترا سوں دیکر آوے گا
گھر گھر چھپ رہ جاسوس سب مددہ پتھاوے گا

یہ وہ بھاٹی تو دیکھ جا لاک دھاوے گا
ابراہیم کسو جاگ ایسا یو کہاں پاوے گا
سندھیاں کر سنگار لوب کنٹھ لاوے گا
رات تھوڑی سندن سہوت کینا اٹھ جاوے گا
[اے پیارے چاند! تجھ سے بتاؤں کہ دن میں ہم دونوں دکھی رہتے ہیں اس لیے اب جب کہ دل پسند رات آگئی تو ہمیں خوش ہونا چاہیے۔ چراغ کو بیجا دوں ورنہ ڈر ہے کہ کہیں سورج نکل نہ آئے اور یہ گھر کا جاسوس شب وصال کی تمام کیفیات کو رقیب سورج تک نہ پہنچا دے۔ تو بھٹنے آئی۔ دیکھ ایسا نہ ہو وہ چلا جائے۔ اے ابراہیم! یہ وقت سونے کا نہیں۔ ایسا دوست بھر نہ ملے گا۔ شام کو پوری طرح آرام نہ کر لینا چاہیے تاکہ دوست تیری طرف متوجہ ہو سکے۔ رات تھوڑی باقی ہے۔ عشق کی آگ تیز ہے۔ افسوس کہ دوست بہت جلد رخصت ہو جائے گا۔“]

”کتاب نورس“ کے سب گیت جگت گورو کی روح کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس کی پسندیدہ چیزیں، اس کے عقائد، خواہشات اور خیالات ان گیتوں سے ظاہر ہوتے ہیں۔ اس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ”اس دنیا میں دو چیزوں کی ضرورت ہے؛ ایک طنہورا اور دوسری خوب صورت عورت۔“ اپنے طنہورے کا، جسے وہ موتی خانا کے نام سے پکارتا ہے، اس نے دو تین جگہ بڑی محبت سے ذکر کیا ہے اور خوب صورت عورت کے جسم کی خوش بو اور وصال کی رعنائیوں سے اپنے گیتوں میں گرمی پیدا کی ہے۔ ”نورس“ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ علم کا شیدائی ہے۔ ایک جگہ کہتا ہے کہ ”اے مردہ دل بیوقوف! سن، ہنر علم کے زندہ رہنا کتنا عجیب ہے۔“ ایک اور جگہ کہتا ہے کہ ”اے ابراہیم! جس کو علم درکار ہو اُسے پک سو ہو کر موسیقی کے استاد (سرستی) کی خدمت کرنا چاہیے۔“ گیتوں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ گانے بجانے میں اُسے اتنا اتہاک تھا کہ دولت سے بھی اس کا دل بھر گیا تھا۔ ”ابراہیم گان بجانا ہے اور اس کا دل لچھمی سے بھرا ہو گیا ہے۔“ ”سرستی دیوی ابراہیم سے خوش ہو گئی۔

۱۔ کتاب نورس: مرتبہ ڈاکٹر نذیر احمد، ص ۱۱۹-۱۲۰، دانش محل لکھنؤ ۱۹۵۵ع (ترجمے کے نمونے اور حوالے اسی کتاب سے دیے گئے ہیں)۔

اس وجہ سے اس کی آواز روز بروز دلکشی ہوتی گئی۔ "ابراہیم تجو موسیقی میں بڑا کاسل ہے، گا رہا ہے۔" ایک جگہ اُس نے اپنا حلیہ بھی بیان کیا ہے جس سے اس کے مزاج، درویشانہ حالت اور شاہانہ وقار و علم دوستی کا پتا چلتا ہے۔ لکھتا ہے کہ "ایک ہاتھ میں ساز ہے، دوسرے ہاتھ میں کتاب جس کو دیکھتا ہے اور نورس کے گیت گانا جاتا ہے، اس کا لباس زعفرانی ہے، دانت کالے اور ناخن پر مہندی لگی ہے۔ بڑا ہنرمند اور محبت کرنے والا ہے، اس کے گلے میں پلٹور کی مالا پڑی ہے۔ اس کا عزیز شہر بدباہور (بیجاپور) اور محبوب سواری ہاتھی ہے۔ ابراہیم کے باپ علم کے دیوتا گہنی اور ماں پاک سرتی ہیں۔"

کتاب نورس ایک طرف گانے والوں کے لیے موسیقی کے بول مہیا کرتی ہے اور دوسری طرف اس کے خالق کے مزاج، ہند و تاپسند اور ذہنی کیفیت پر بھی روشنی ڈالتی ہے۔ یہ کوئی مسلسل و مربوط نظم نہیں ہے بلکہ متفرق گیتوں کا مجموعہ ہے۔ ان گیتوں پر ہندو دیومالا کا اثر گہرا ہے۔ وہ سرتی کو ماں کہتا ہے اور اُس سے زبردست عقیدت کا اظہار کرتا ہے۔ گنیش، شو، پاربتی، ہنوت، رام، 'درگا، 'اندرا کا ذکر محبت و عقیدت کے ساتھ بار بار کرتا ہے۔ لیکن انہی کے ساتھ وہ آنحضرتؐ اور مرشد خواجہ بندہ نواز کیسو دراز کا ذکر بھی بڑی عقیدت کے ساتھ کرتا ہے۔ کئی گیتوں میں بڑی صاحبہ (خدیجہ سلطان) کا ذکر بھی دعاویہ کلمات کے ساتھ کیا ہے اور اس عالی ہمت خاتون کی موجودگی پر اظہار خوشی کیا ہے۔ ایک گیت میں خصوصیت کے ساتھ اپنی بیوی چاند سلطان کے حسن و جمال کی تعریف کرتا ہے کہ "ایسی خوب صورت عورتیں کہاں ہوتی ہیں جو اتنی ہوشیار، ماری خویوں کا بھستہ، شیریں سخن، عقل مند، پاکیزہ خیال اور حامی و بردبار ہوں۔" ان گیتوں میں اپنے محبوب ہاتھی آنٹی خاں کا ذکر بھی کرتا ہے۔ کئی گیتوں میں اس نے مختلف راگ راگنیوں کی دیویوں کی تصویریں بھی کھینچی ہیں جن میں کرنائی، رام گری، اسوری، کیداری، کلیانی، بھیرو راگ کی تصویریں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

یہ بات دلچسپ ہے کہ ابراہیم ہر راگ راگنی کے ساتھ "نورس" کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ لفظ نورس اُسے جت عزیز تھا اور اسی لیے اس نے اپنے محل، اپنے بستے، اپنے ہاتھی، اپنے شہر، اپنی کتاب، اپنی پسندیدہ شراب اور جھنڈے وغیرہ کے نام کے ساتھ نورس کا لفظ لگا دیا تھا۔ لیکن لفظ نورس کی پسندیدگی اور کثرت استعمال کی اصل وجہ یہ تھی کہ اس

نے علم موسیقی میں کمال حاصل کر کے راگنیوں میں جو تبدیلیاں کی تھیں، اور جو گانگی کے مروجہ طریقوں سے مختلف تھیں، اُن کو وہ پورے معاشرے میں پھیلا کر مقبول بنانا چاہتا تھا۔ اسی لیے ایک طرف اس نے ہر راگ کے ساتھ نورس کا لفظ لگا کر اُسے پرانے راگ سے الگ کر دیا اور دوسری طرف محل، شہر، جھنڈا، سکتہ، ہاتھی، کتاب وغیرہ کا نام نورس پر رکھ کر اسے اتنا عام کیا کہ سارے ملک کے ذہن میں نفسیاتی طور پر بادشاہ کی اختراعات موسیقی کی دھاکہ بیٹھ گئی۔ دراصل ابراہیم عادل شاہ ثانی کے نقطہ نظر سے "نورس" موسیقی کا ایک الگ دیستان تھا جس کا بانی وہ خود تھا۔ اس لیے گیتوں میں بھی نورس کا ذکر اس طرح کرتا ہے کہ "نورس کی نزاکت کی ابتدا کر رہا ہوں۔ کان لگا کر سنو اور دل میں اس کو جگہ دو۔ اس کی تال چٹک سم اور سر مدھم ہے۔ اس کی تاثیر عجیب و غریب ہے۔" ایک اور گیت میں کہتا ہے "اے دنیا کے بادشاہ ابراہیم! نورس کے راگ راگنی کی آواز پر اندر کے اکھاڑے کی بریاں فریفتہ ہیں۔" ایک گیت میں کہتا ہے کہ "چھوٹے دولہا دلہن ایک ڈالی کے دو پھول معلوم ہوتے ہیں۔ جنگل میں کھڑی نورس کے گیت گاتی ہے۔" غرض کہ ہر چیز کا نام نورس رکھنے کا تعلق بنیادی طور پر اس کی اختراعات موسیقی سے تھا اور اسی تعلق سے وہ عرف عام میں جگت گرو کہلاتا تھا۔ کم از کم تیس سال کی عمر تک اس کی زندگی کی دلچسپیوں کا واحد مرکز موسیقی تھی۔ اُس نے ان اختراعات موسیقی سے دوسروں کو روشناس کرانے کے لیے حکم دیا کہ ان گیتوں کا ترجمہ فارسی میں بھی کیا جائے تاکہ "اہل عراق و خراسان را از ذوق این معانی محروم غمناست"۔ مشہور زمانہ "مسد نثر ظہوری" کی پہلی نثر "کتاب نورس" ہی کا مقدمہ ہے۔

"کتاب نورس" کے گیتوں کی زبان مشکل ہے اور آج اس سے لطف اندوز ہونا آسان نہیں ہے۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ موسیقی کی فکر اور زبان پر مستحکم تہذیب کی گہری چھاپ ہے اسی لیے زبان و بیان، تلمیحات اور اشارات ہندو دیومالا کے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ دوسرے یہ کہ بیجاپور کے ادبی اسلوب و ہمت پر شروع ہی سے یہ ہندوی رنگ گہرا رہا ہے۔ میراجی اور جانی کے ہاں ہم اسے دیکھ چکے ہیں۔ گجرات کے باجن اور گام دھنی کے کلام میں بھی ہم اس کا مطالعہ کر چکے ہیں۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی کے ہاں، موضوع کی مناسبت سے، یہ روایت نہ صرف گہری ہو جاتی ہے بلکہ اورس گیتوں کی زبان بیجاپور

میں گنجری روایت کا، اس کی ہیئت، امتیاف اور زبان و بیان کا، نقطہٴ عروج بن جاتی ہے۔ زبان کا یہ رنگ روپ اور اس کا اس طور پر استعمال ابراہیم کے بعد کسی دوسرے شاعر کے ہاں نہیں ملتا۔ گنجری اردو میں ایک ایسا ہی نقطہٴ عروج گم دھنی کے ہاں پہنچا تھا اور اس کے بعد خوب بخد چشتی کے ہاں ردِ عمل کی تحریک میں ظاہر ہوا تھا۔ یہی عمل ابراہیم کے بعد یحیٰ پور میں ہوا اور آنے والوں کی زبان پر فارسی اسلوب، لغت اور رموزات کا رنگ چڑھتا چلا گیا۔ لیکن فارسی الفاظ کی تعداد بڑھ جانے اور امتیاف و محور کو اپنانے کے باوجود یحیٰ پوری اسلوب پر ”گنجریٹ“ کا اثر آخر تک باقی رہتا ہے۔ اور چونکہ یہ آج اردو کی متروک روایت ہے اس لیے یحیٰ پور کے صنعتی، مقیمی، نصری، شاہی اور باغمی کی زبان گولکنڈا کے محمود، فیروز، خیالی، وجہی، محمد علی قطب شاہ اور غواصی کے مقابلے میں مشکل اور غیر الفہم نظر آتی ہے۔

جنگت گرو نے نورس کے علاوہ بھی بہت سے گیت لکھے جو اب نایاب ہیں۔

پروفیسر مسعود حسین خاں^۱ نے ابراہیم نامہ کے اس شعر سے :

کہیں مل جو قوال ڈھاڑی سو آنے

نورس، بدھ پرکاس گاویں او گھائے

یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ”بدھ پرکاس“ ابراہیم عادل شاہ کی ایک اور تصنیف تھی۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی کی علم پروری نے جہاں فارسی زبان و ادب کو آگے بڑھایا وہاں دکنی نے بھی خوب ترقی کی۔ اسی زمانے میں عبدل نے ”ابراہیم نامہ“ کے نام سے ۱۱۰۱ھ/۱۶۸۳ء میں ایک طویل مثنوی لکھی جس میں ابراہیم کی ذات و صفات کو موضوعِ سخن بنایا۔ ”ابراہیم نامہ“ فارسی مثنوی کی ہیئت اور فارسی بحر (فعولن فعولن فعولن) میں لکھی گئی ہے اور یہاں واضح طور پر ہندوی و فارسی اسلوب و آہنگ میں کشمکش کا احساس ہوتا ہے۔ شاعر کا تخلص عبدل تھا جو مثنوی میں کئی جگہ آیا ہے لیکن اس کا پورا نام اور حالاتِ زندگی نامعلوم ہیں۔ ”ابراہیم نامہ“ کے اس شعر سے :

تو عبدل الکیتی صفت کر شد بیان رہی ہے سو بھر کر زمین آسمان

۱۔ مقدمہٴ ابراہیم نامہ : ص ۲۳۔

۲۔ بچن پھول گوند یوں ابراہیم نامہ کیا جس پر برس بارہ تمام

(۱۱۰۱ھ) ابراہیم نامہ : شعر ۷۱۲۔

پروفیسر زور^۱ نے یہ قیاس کیا ہے کہ شاید اس کا نام عبدالکیتی (عبدالفنی) ہو۔ صفحات مرزا^۲ کا خیال ہے کہ یہ عبدالکیتی ہے یعنی دنیا کا بندہ۔ پروفیسر مسعود حسین خاں^۳ کا خیال ہے کہ ”عبدالکیتی“ میں ”عبدل“ اور ”کیتی“ (یعنی کتنی) کو ملا کر لکھ دیا ہے۔ یہاں اس نے نام نہیں، صرف تخلص ظاہر کیا ہے۔ اور قرائن سے اس کا نام عبداللہ لکھا ہے۔ بہر حال اس کا نام عبدالفنی، عبدالکیتی یا عبداللہ ہو، اتنا وثوق کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ اس کا تخلص عبدل تھا اور وہ جنگت گرو کے دربار سے وابستہ تھا اور یہ مثنوی اس نے بادشاہ کی فرمائش پر ہی لکھی تھی۔ بادشاہ شعر و ادب کو خاص اہمیت دیتا تھا اور سمجھتا تھا کہ نام و نشان کے لیے دنیا میں شاعری سے بڑھ کر کوئی اور چیز نہیں ہے۔ دربار میں فارسی کے فضلا و شعرا کو دیکھ کر عبدل کو یہ بھی احساس تھا کہ وہ فارسی میں اپنے کمالات کے جوہر ان کے مقابلے پر نہ دکھا سکے گا؛ لیکن جب بادشاہ نے کہا کہ جو تمہارے اپنے ملک کی زبان ہے اسی میں شعر کہو، عشق کے اسرار پر زبان میں ہوتے ہیں اور شاعری کے حسن و کمال کو دیکھنے والے اسے دیکھ لیتے ہیں، تو اس کی ہمت بندھی۔ عبدل نے لکھا ہے کہ :

انہی شاہ استاد کر سو نظر	ہلایا جو عبدل کون سر ہاتھ دھر
نوی بات مضمون کر ایک کتاب	نہ کو فکر گستندیا ہے تس کا جواب
نہ باقی رہے کچھ تو عالم نشان	اگر کچھ رہے تو بچن شعر جان
زبان ہندوی مجھ سون ہوں دہلوی	نہ جانوں عرب ہوو عجم مثنوی
کہیا شاہ استاد عبدل سو یوں	توں پر ایک زبان شعر کر بات کہوں
شعرغن سب ملک میں ایک دھات	عشق ایک پرگٹ چھین روپ بات
زبان روپ پرگٹ جو جس ملک کر	اسی بچن سون شاعری بول دھر
سو توں شعر پر ایک زبان بول یوں	بھرے جوت معنی رتن تول توں
کہ کھولا فکر شعر میدان آؤ	دہٹ کر سو ادراک گھوڑا دوڑاؤ
اگر لک اسولک رتن جوت ہوئے	نہ بن جوہری تس پھانے تو کوئے

۱۔ تذکرہ مخطوطات ادارہ ادبیات اردو : مرتبہ بھی الدین زور، جلد اول،

ص ۲۶۷، مطبوعہ حیدر آباد دکن۔

۲۔ تاریخ ادب اردو : مرتبہ عبدالقیوم، جلد اول، مطبوعہ کراچی، ص ۳۷۸۔

۳۔ ابراہیم نامہ : مرتبہ مسعود حسین خاں، ص ۸-۷، مطبوعہ شعبہٴ لسانیات،

علی گڑھ ۱۹۶۹ء۔

ہریا کالج ہو رہا ایک قول ہے و لیکن بوجھن ہار تھے سول ہے
عبدل کے اس مصرع ”زبان ہندوی عہ سول ہوں دہلوی“ سے یہ بھی
معلوم ہوتا ہے کہ اس کا تعلق دہلی سے تھا۔ ممکن ہے اس کا خاندان کسی وقت
میں دہلی سے دکن آکر آباد ہو گیا ہو اور عبدل نے اس مصرع میں اپنی اسی
نسبت کی طرف اشارہ کیا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ خود جکت گٹرو کی
علم پروری کی شہرت سن کر بیجاپور آیا ہو۔ جیسا کہ ہم اس دور میں دیکھتے
ہیں کہ دور دراز مقامات سے اہل علم بیجاپور کی طرف کھینچے چلے آ رہے ہیں اور
اہل علم کے اس اجتماع کے سبب بیجاپور کا دوسرا نام ”بدیاپور نگر“ پڑ گیا ہے۔
عبدل نے ان سب باتوں کی طرف خود مثنوی میں اشارے کیے ہیں۔ ایک جگہ
لکھا ہے :

مثنوی اب صفت شد رهن تخت ٹھاڑوں بدیاپور نگر ہے بھی اس کا جو ناڑوں
ایک اور جگہ لکھتا ہے :

اچھے شہر درمیان سب بھیس کا رہے لوگ سکھ سول چھین دیس کا
جکھو ملک عالم میں دکھایا پھرائے بدیا پور نگر میں رہو سکھ سول آئے
اس مثنوی کو لکھتے وقت عبدل کے سامنے دو باتیں تھیں : ایک تو یہ
کہ وہ گھوٹی ”لوی بات“ کہے اور ساتھ ساتھ ایسے کہے کہ اب تک کسی نے
فکر کے بار اس طرح نہ گولڈھے ہوں۔ یہ بادشاہ وقت کی فرمائش بھی تھی اور
بیجاپور کے علمی و ادبی ماحول میں قدم جانے کے لیے بھی ضروری تھا کہ بادشاہ
خوش ہو جائے اور دوسرے بھی اس کے قائل ہو جائیں۔ یہ موضوع خود
بادشاہ کی ذات والا صفات ہو سکتی تھی جس کے ذریعے وہ براہ راست بادشاہ کو
خوش کر کے اس سے دائر سخن لے سکتا تھا۔ اسی کے پیش نظر عبدل نے قصیدے
کو مثنوی کی پشت سے ملا کر ایک ”لوی بات“ کہنے کا ارادہ کیا۔ ”ابراہیم نامہ“
اسی کوشش کا نتیجہ ہے جو ۱۲۷ اشعار کی شکل میں ہمارے سامنے ہے۔

”ابراہیم نامہ“ کو مثنوی کی عام پشت کے مطابق ، مختلف عنوانات کے تحت
تقسیم کیا گیا ہے جس میں حمد ، نعت ، در مدح یاران ، در تہلیل گیسو دراز کے
بعد بادشاہ کی زندگی کے حالات ، معمولات ، پسند و ناپسند اور دوسری صفات کو
موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ اس میں دربار و مجلس ، محل و باغ ، ذوق شعر و
موسیقی ، میزبانی و تقریبات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے اور ہاتھی ، گھوڑے ،
سلحدار ، باغ ، ہنگام چار ، شب حسن مجلس وغیرہ کو بھی موضوع سخن بنایا
گیا ہے۔ اس مثنوی میں بادشاہ ایک جامع صفات شخصیت کے طور پر سامنے آتا

ہے چوں کہ موضوع پر قدرت رکھتا ہے۔ بڑے بڑے شعرا اس کے آگے زانوئے
تلمذ تہ کرتے ہیں اور بڑے بڑے گوئے اس کے سامنے کان پکڑنے ہیں۔ اس
مثنوی کو لکھتے وقت ایک طرف تو عبدل نے حقیقت پسندی کو ملحوظ رکھا
ہے تاکہ بادشاہ وقت کی زندگی کے حالات اور اس کے معمولات کے ذکر میں
کوئی ایسی غلطی نہ ہونے پائے جو بادشاہ کو ناگوار گزرے اور وہ کہے کہ
یہ بات ، یہ چیز ، یہ مقام ایسے تو نہیں ہیں ، اور ساتھ ساتھ ان سب چیزوں کے
بیان میں شاعرانہ سطح اور حسن بھی برقرار رکھے۔ یہ دونوں سطحیں ”ابراہیم نامہ“
میں موجود ہیں اور اس عمل نے اس مثنوی کو قدیم ادب کی ایک قابل قدر تصنیف
بنا دیا ہے۔

معاشرتی و تہذیبی نقطہ نظر سے بھی اس مثنوی کی خاص اہمیت ہے۔ اس
کے مطالعے سے اس دور کی زندگی ، طور طریقے ، رسوم و رواج ، ادب آداب ،
انداز نشست و برخاست ، لباس و زیورات ، عبارات و آرائش ، مجلسی زندگی ،
تفریبات ، تفریحات ، رقص و موسیقی کا عام ذوق ، بادشاہ و شرفاء کے معمولات کی
ایک واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے۔

”ابراہیم نامہ“ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ عبدل میں نہ صرف شعریت
کا رچاؤ ہے بلکہ فحیل سے ایوان شاعری سجانے کی بھی بڑی صلاحیت ہے۔ اس
نے اپنی تخلیقی قوتوں سے ایک خشک موضوع میں زندگی کا رنگ بھر دیا ہے۔
ساری مثنوی میں ہندوی تلمیحات اور دیومالا کا استعمال کیا گیا ہے لیکن ساتھ ساتھ
عربی ایرانی تلمیحات ، صنایع اور اشارات بھی استعمال میں آئے ہیں۔ جزئیات
نگاری اس مثنوی کی ایک اور اہم خصوصیت ہے۔ عبدل نے ہر چیز کو ، ہر بات
کو تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے اور واقعہ نگاری میں حقیقت پسندی کو شاعرانہ
فحیل کے ساتھ ملا کر ایسے دلکش انداز میں پیش کیا ہے کہ محل ، باغ ، مجلس ،
حسن نسوانی ، شہر ، آرائش ، دربار ، محفل رقص و سرود کی تصویریں آنکھوں کے
سامنے پھر جاتی ہیں ؛ مثلاً ایک جگہ دکھایا گیا ہے کہ محفل جمی ہے ، بادشاہ
تشریف فرما ہیں ، آرائش اور سجاوٹ سے محل کا حسن دوپلا ہو رہا ہے کہ ناچنے
گلانے والیاں اپنے حسن و جمال کو بنائے سنوارے حاضر ہوتی ہیں :

کوئی ہالوں درمیان یوں مانگ چیر

دے جیوں کسوٹی میں سونے کی کیر

کہ یا تار زر جیوں سہاؤں دکھائے

پڑیا سیاہ ریشم کے درمیان آئے

کوئی باندھ 'جوڑا دے یوں بنائے
 سونے کے سرو پر بیٹھا مور آئے
 کہ یا یس کوہل جو شمشاد پر
 پکڑ پھول گل لعل مکہ چوچ کر
 کوئی گوند چوٹی لگی بیٹھ آئے
 کندن کھاپ ترخیا جیوں درمیاں سہائے
 کہ یا کھاپ سونے چڑھیا ناگ سیاہ
 اچھل جائے پکڑیا سو پھن سیس ماہ
 کوئی رکھ جڑت سیس پھول سیس بال
 رہا جیوں 'مشک راس پر آئے بال
 کہ یا رات کی کوٹھری درمیاں
 رکھیا لائے دیوا سو سیس پھول جان
 کوئی جڑت ٹیلا پشانی میں لائے
 کھڑا سورج جیوں صبح میدان آئے
 کوئی مشک ٹیلا پشانی میں دھر
 بڑے چاند بیچ جیوں سیاہی نظر
 کوئی 'مکھ آدھر پر سو لعلی دھری
 رکھے آرسی بیچ کنول پنکھڑی
 کہ یا ادکھیلیا پھول جاسٹون لپائے
 رکھیا غرش کالور پر آن لپائے
 کوئی اکھڑیاں رہ سو جوبنیاں
 حسن حوض میں جیوں کنول دو لگیاں
 کہ یا زیب سینا صدر عشق کا
 رکھے پھول دو ڈھک مہر مشک کا

یہ رنگر سخن ، یہ شاعرانہ تخیل ، یہ تشبیہ اور استعارے ، یہ تصویر کشی
 ساری مثنوی کے حسن و دلکشی میں اضافہ کرتے ہیں ۔ "ابراہیم نامہ" کا انداز
 بیان ، ذخیرۃ الفاظ اسی روایت کا حامل ہے جو بیجاپور کے ادبی اسلوب کے ساتھ
 مخصوص ہے لیکن اس کا آہنگ اور لمبہ اب ہندوی نہیں رہا ۔ یہ مثنوی اس اعتبار
 سے بیجاپور کی ادبی روایت میں ایک نئے موڑ کی حیثیت رکھتی ہے ۔ "ابراہیم نامہ"
 کے زبان و بیان ، لمبہ و آہنگ ، بحر اور ہمت سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ

اسلوب جو "کہ آبِ نورس" میں اپنے نقطہ عروج کو پہنچا تھا ، اب اس کے خلاف
 ردِ عمل شروع ہو گیا ہے اور فارسی اسلوب و آہنگ کے اثرات اندر ہی اندر اپنا
 رنگ جا رہے ہیں ۔ اسی وجہ سے جانم اور جگت گرو کے مقابلے میں اس کے مزاج
 میں ایک حد تک اپنائیت کا احساس ہوتا ہے ۔ ابراہیم نامہ اس ردِ عمل کی تحریک
 کا پہلا ادبی روپ ہے جس میں فارسی روایت اسی طرح آہستہ آہستہ گھل مل رہی
 ہے ، جیسے لال دوا کا ایک دانہ پانی میں گھلنا جاتا ہے اور اپنے رنگ سے پانی
 کے رنگ کو بدلنا جاتا ہے ۔ گھلنے کے اس عمل کو خاص طور پر ان اشعار میں
 دیکھیے جہاں ہندوی اثرات اور الفاظ کثرت سے استعمال میں آئے ہیں لیکن اس
 کے باوجود محسوس ہوتا ہے کہ فارسی اسلوب کے اثرات ان اشعار کے مزاج میں
 اپنا رنگ گھول کر ایک نکھار پیدا کر رہے ہیں ۔ سخن کی تعریف میں عبدل
 کہتا ہے :

بچن رتج ہے عقل کی مول کا بچن باس ہے عقل کے پھول کا
 بچن روپ لاحق کیا جگ رچن بچن جوت ہر گٹ ہو قدرت رتن
 بچن لا رچیا سب ہو عالم فنون بچن روپ ہر گٹ ہو کٹن فیکون
 بچن درمیاں رہ ازل ہوور ابد رچیا تین ترلوک لا کر سبد
 نکل گیان دریا تھی یک بچن بُند اٹھیا شوق ہو موج عبد دل تسمند

یہاں فارسی عربی الفاظ کا تناسب بڑھ گیا ہے جس نے شاعری میں ایک
 ایسا نیا پن پیدا کر دیا ہے جو عادل شاہی دور میں اب تک نظر نہیں آتا ۔ یہاں
 لمبے میں اور آواز میں بھی ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے ۔ اس زمانے میں بھی
 "جدیدیت" تھی اور اسی جدیدیت کا اظہار عبدل کے ہاں ہو رہا ہے ۔ ایک
 دلچسپ بات یہ بھی دکھائی دیتی ہے کہ اب عربی فارسی الفاظ دے دے ،
 سہمے سہمے سے نظر نہیں آتے بلکہ وہ ابھر کر اپنے وجود کی طرف متوجہ کر رہے
 ہیں اور احساس و خیال کے ترجمان بن گئے ہیں ۔ یہ حیثیت انہیں پہلے حاصل
 نہیں تھی ۔

عبدل شاعری کو ، جانم کی طرح ، صرف و محض مقصد کے لیے استعمال نہیں
 کر رہا ہے ، بلکہ یہاں شاعرانہ سطح مقصد سے اوپر راتی ہے ۔ یہی شاعرانہ سطح
 ساری مثنوی پر حاوی ہے ، خواہ عبدل مدحیہ اشعار لکھ رہا ہو ، بادشاہ کے عدل
 کی تعریف کر رہا ہو یا شہر حسن مجلس کو بیان کر رہا ہو ۔ بادشاہ کی تعریف

میں لکھتا ہے :

نہ ایسا سنا کسو سو دیکھا عیاں
بدیا لچمیں جوڑ دیوے دو دان
”نمنہ پاس رہ شاہ دونہو تو آئے
نظر دیکھ جس بہر، سو ردہ ستدہ پائے
”سرج جوت بارہ کالا لا کھی
دوجیں چاند سولہ کلا جاگھی
”سرج چاند دو مل اٹھائیں کلا
کلا روپ کن شاہ چوستہ کلا
اسی عدل تقوی چڑی نا ڈرے
لجا گھوسلا باز آنکھ میں کرے
سکوڑی زمین صند بھر تیل لیر
رکھیا آن دریاں سو باقی سیر

کہ یا شاہ کا دان دریا اہار
دے ہاتھ ہو کنول بیج آشکار

رہے ہنس جیو سب جکت بھول کر
عجب ہو کنول تھی رتن نو سو چہر
[میں نے ایسے کسی بادشاہ کا نام بھی نہیں سنا تھا جو علم و
دولت دونوں مائل کو دینا ہو، مگر یہاں میں نے دیکھا کہ
آپ کے قدموں میں دونوں ہر وقت حاضر رہتے ہیں اور جس کی
طرف آپ نظر اٹھا کر دیکھ لیتے ہیں اُسے فوق العادت طاقتوں
سے مالا مال کر دیتے ہیں۔ سورج میں روشنی بارہ کلا ہوتی
ہے اور چاند میں سولہ۔ اس طرح ان دونوں کلاؤں کا مجموعہ
اٹھائیس کلا ہوتا ہے، مگر بادشاہ میں چولسٹھ کلا ہیں۔ (کلا
دوسری استعمال کیا ہے۔ روشنی کے حصے اور علم و ہنر)۔
اس کے عدل و تقویٰ کی وجہ سے چڑیا بھی اتنی نثر ہو گئی
ہے کہ اپنا گھوسلا باز کی آنکھ میں بناتی ہے۔ زمین نے
صندر کے ہانی کو نل تیل کے استعمال کیا ہے اور اس میں
بجائے تیل سیرو پاڑ کو رکھا ہے۔ بادشاہ کی بخشش و عطا

مثل دریا کے ہے جس میں اس کا ہاتھ مثل کنول کے جلوہ آرا
ہے اور تمام دنیا مثل ہنس کے خوشی کے مارے بھولی نہیں
ہوتی۔ ایک حیرت انگیز بات یہ ہے کہ کنول میں سے پیرے
جواہرات جھڑ رہے ہیں۔]

شاعری کی یہ سطح ساری مثنوی میں برقرار رہی ہے جو اس دور میں ایک
نئی چیز ہے۔ تہذیبی و لسانی سطح پر ابراہیم نامہ سے ایک نئے عمل امتزاج کا
آغاز ہوتا ہے۔ اس مثنوی کی بحر اور اس کا آہنگ فارسی ہے۔ اس میں مثنوی کی
پشت اور قصیدے کے خد و خال ایک دوسرے میں گھل مل گئے ہیں۔ اس دور
میں ابراہیم نامہ کی اہمیت یہ ہے کہ اس سے اردو زبان و ادب کے ایک نئے سفر
کا آغاز ہوتا ہے۔

لسانی اعتبار سے واحد جمع بنانے کے لیے وہی طریقہ استعمال کیا گیا ہے اور
ضائر، اسم، صفت اور فعل کی وہی شکلیں ملتی ہیں جن کا ذکر ہم شروع میں
کر چکے ہیں۔ لیکن ”ج“ کا کھدی کا استعمال، جو جائم کے ہاں ملتا ہے اور جو
میراجی کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے اور گجری اردو میں بھی ملتا ہے، عبدل
کے ہاں بالکل نہیں ہے۔ اسی طرح ”نکو“ (نہ) جو دکنی کا کلیدی لفظ
سمجھا جاتا ہے، عبدل کے ہاں ایک دفعہ بھی استعمال میں نہیں آیا۔ ابراہیم نامہ
میں برج بھاشا کے الفاظ بھی کثرت سے استعمال میں آئے ہیں اور فارسی، عربی کے
الفاظ بھی تذبذب شکل میں استعمال کیے گئے ہیں۔

قدیم ریاضوں میں ایک ایسے شاعر کا کلام ملتا ہے جس کا قلم شہباز ہے۔
چونکہ حضرت گیسودراز بھی عاشق شہباز کہلاتے ہیں اس لیے بعض اہل تحقیق^۱
کو گمان گزرا کہ یہ کلام بھی خواجہ بندہ نواز گیسودراز کا ہے۔ مثلاً ”کتاب
نورس“ میں گیسودراز کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے :

خدم سید محمد حسینی گیسودراز عاشق شہباز سرفراز
تمھاری قبر سینی سید محمد آچھے سونی

علی عادل شاہ ثانی شاہی نے ”مشتن در مدح سید محمد حسینی خواجہ گیسودراز

- ۱۔ ہندوستانی : الہ آباد، جنوری ۱۹۳۲ء، ص ۱۰۱ و ۱۰۲، پروفیسر بھگوت
دھال ورما۔
- ۲۔ قدیم اردو کی ایک نایاب ریاض : از سقاوت مرزا، مطبوعہ رسالہ ”اردو“،
اکتوبر ۱۹۵۰ء۔

بندہ نواز“ میں بھی انہیں ”عاشقِ شاہباز“ ہی کہا ہے۔ شعر یہ ہے :

رک قدم اس باٹ میں تون سب عمل زیبا کیا
تو ندا ہاتھ لے ”سج آیا کہ عاشقِ شاہباز
کیا اس بنا پر کہ شاہباز کا لفظ ان اشعار میں آیا ہے ، ہم اس کلام کو خواجہ
بندہ نواز سے منسوب کر سکتے ہیں ؟ اکثر شعرا نے اپنے بزرگوں کے نام بار بار
اپنے اشعار میں لیے ہیں ؟ مثلاً یہ شعر دیکھئے :

رازِ نبوت تخت ہے سرتاجِ ولایت بخت ہے
ہر دو خلافت ضبط ہے برہانِ یں میراں اُپر
یا یہ مصرع : ”سکھ کا سرور شاہ میراجی انت کرن لہ مانی“
یا اس شعر میں :

سلطان انبیا کل جگہ ذاتار شاہ علی تن میو
سلطان سید احمد راجے ساروں کا تیں جیو

پہلا شعر ابن الدین اعلیٰ کا ہے جو انہوں نے مدحِ برہان الدین جاتم میں لکھا
ہے۔ دوسرا مصرع جاتم کے ”سکھ سہیلا“ کا ہے اور تیسرا شعر شاہ علی ہند
جیو گام دھنی کا ہے جو شیخ احمد کبیر کی مدح میں لکھا گیا ہے۔ قاضی محمود
دریائی نے اپنے کلام میں بار بار شاہ چاہلندا کا ذکر کیا ہے۔ شیخ باجن بار بار
اپنے پر و مرشد رحمت اللہ کا نام لائے ہیں۔ اگر اس طرح اشعار میں نام آ جانے
کی وجہ سے وہ کلام ان بزرگوں سے منسوب کیا جانے لگے تو خاصی مشکل
پڑے گی۔ قدیم اردو کے مطالعے میں اس قسم کی غلط فہمیوں کو دور کرنا ضروری
ہے۔ یہ کلام شہباز حسینی قادری لیجاپوری (م - ۱۵۱۰/۱۶۰۶ع) کا ہے ،
جو ہدایت اللہ حسینی کے پوتے تھے کہ جو بندہ نواز گیسو دراز کی اولاد میں سے
تھے۔ یہ وہ شاہ شہباز (م ۱۵۹۳/۱۵۲۷ع) بھی نہیں ہیں جو ہند قلی قطب شاہ
سے پہلے کے شاعر محمود کے مرشد تھے اور جو خود شاعر نہیں تھے۔ محمود کئی
جگہ اپنے مرشد شاہ شہباز کا نام اپنے کلام میں لایا ہے۔ اس غلط فہمی کو دور
کرنے کے لیے کہ یہ کلام بھی حضرت گیسو دراز کا ہے ، شہباز حسینی قادری کا
ذکر یہاں کیا گیا ہے ورنہ ان کا کلام اتنا کمیاب ہے کہ ان کے بارے میں
کوئی رائے قائم نہیں کی جا سکتی۔ موضوع ان کا بھی تصوف ہے۔ ان کے ہاں

۱۔ تذکرۃ اولیائے دکن : جلد اول ، ص ۳۵۔

۲۔ برکات الاولیا : ص ۶۳۔

لیجاپوری اسلوب کا رنگ ہلکا ہے اور فارسی اثرات ہندوی اثرات کے ساتھ ملے جلے
ہیں۔ اس غزل کے علاوہ جس کا قطع یہ ہے :

شہباز ’دوجا نام نیں جب جیو اوپر لے آؤں میں
آرے نے سر تا پاؤں لگ آہیں چڑاؤں دوئے کر
یہ غزل کئی قدیم بیاضوں میں ہمیں ملی :

تون تو صحنی ہے لشکری کر نفس گھوڑا سار تون
ہولے نرم نہ تجھ او چڑے ہنس کھایگا آزار تون
ستیج گھوڑا زور ہے یہ خیال اس کا ہوو ہے
تن لوٹنے کا چور ہے نہ چھوڑ اس بدٹھار تون
گھوڑے کون پتر گھوڑ ہے اس کون نہ حکمت جوڑ ہے
ہر دم ذکر سون توڑ ہے غافل نہ ہو ہوشیار تون
کر دست کلا دل گیان کا لہتام دے خوش دھیان کا
چارا کیہلا ایمان کا رکھ باند اپنے دار تون
دوہیں رکاباں نیک بد رکھنا قدم تون دیکھ حد
کچھ ہو پڑیگا دیکھ تد توبہ کی چاہک مار تون
تب قید گھوڑا آپکا تھہ لا مکان لے جاپکا
تب عشق جھکڑا پایکا تد مار لے تروار تون
خوگر شریعت نعل بند زبں ہے طریقت زیر بند
حق ہے حقیقت پیش بند کر معرفت اختیار تون
شہباز اچھ ’خند کھوئے کر ہر دو جہاں دل دھوئے کر
دل جہاں اللہ یک ہوئے کر تب پایکا دیدار تون

شہباز حسینی کی غزل میں موضوع کی مناسبت سے فارسی عربی الفاظ کا تناسب
اتنا بڑھ گیا ہے کہ فارسی رنگِ سخن اس میں سے جھانکنے لگا ہے۔ اس دور میں
خواجہ ہند دیدار فانی (۹۳۷ھ - ۱۰۱۶ھ/۱۵۳۰ - ۱۶۰۷ع) اسی رنگِ سخن
کے نمائندہ شاعر ہیں۔

۱۔ قلمی بیاض انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

۲۔ اس شعر کے دوسرے مصرع سے تاریخِ وفات نکلتی ہے۔ سرور سے تاریخ
ابن واقعہ : ”ہنگو چشم روشن ز بونے ہند“ (۱۰۱۶ھ)۔ گلدستہ صالعاے سورت :
تالیف شیخ بہادر عرف شیخو میاں ، مطبع شہابی بمبئی ، ص ۷۱۔

خواجہ محمد دہدار فانی، شیراز کے رہنے والے تھے اور علی عادل شاہ اول (۸۹۶ھ-۸۹۸ھ/۱۵۵۷ء-۱۵۸۰ء) کے دور حکومت میں بیجاپور آئے اور اقترب شاہی حاصل کر کے بادشاہ وقت کی ناک کا بال بن گئے۔ فانی فارسی کے جید عالم، خوش گو شاعر اور علوم متداولہ پر کامل دست گاہ رکھتے تھے۔ علی عادل شاہ اول کے دور حکومت اور فانی کے سال وفات (۸۱۰ھ/۱۶۰۷ء) کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیجاپور آنے کے وقت ان کی عمر بیس آکیس سال سے زیادہ نہ ہوگی۔ بیجاپور آکر بادشاہ کو اپنے استاد فتح اللہ شیرازی کا اتنا گرویدہ بنایا کہ علی عادل شاہ اول نے انہیں زر کثیر بھیج کر بیجاپور بلوایا اور فانی نے یہیں ”کتاب باقیہ را ہم بخدمتِ وے گزرائید“۔ علی عادل شاہ اول کے انتقال کے چند سال بعد فتح اللہ شیرازی دربار اکبری میں چلے گئے اور فانی سلطنت نظام شاہ میں احمد نگر چلے گئے۔ اور پھر آخری عمر میں سورت چلے آئے جہاں ۹۹ سال کی عمر میں وفات پائی۔ ”دیوان فارسی، شرح گلشن راز، حاشیہ فصل الخطاب، شرح خطبۃ البیان اور شرح نفحات الانس جامی“ کے علاوہ اور بہت سے چھوٹے چھوٹے رسالے بھی ان سے یادگار ہیں۔

بنیادی طور پر وہ فارسی کے شاعر و عالم ہیں لیکن رواج زمانہ کے مطابق انہوں نے اردو میں بھی دادر سخن دی ہے۔ ان کی اردو غزلوں کا مجموعی مزاج بیجاپور کے مخصوص اسلوب سے اتنا ہی الگ ہے جتنا ”لیلیٰ مجنوں“ اور ”یوسف زلیخا“ والے احمد گجراتی کا اپنے گجری اسلوب کی وجہ سے گولکنڈا میں یا نظام شاہی والے حسن شوق کا اسلوب گولکنڈا کی وجہ سے بیجاپور میں۔ مزاج اور اسلوب کے اعتبار سے فانی اسی روایت سے تعلق رکھتے ہیں جو شروع ہی سے گولکنڈا میں پھیل پھول رہی ہے اور جس کے ابتدائی نمائندے محمود، فیروز، ملا خیالی اور محمد قلی قطب شاہ ہیں۔ اسی لیے آج جب ہم فانی کا مطالعہ جائیم، جگت گھرو اور عبدل کے دور میں کرتے ہیں تو ان کے ہاں جدید اسلوب انہیں نقش و نگار ابھارتا دکھائی دیتا ہے اور ان کے کلام کی حیثیت ایک جزیرے کی سی معلوم ہوتی ہے۔ فانی کے ہاں مصرعے کے مصرعے فارسی میں ملتے ہیں۔ فارسی غزلوں کی ردیف کو ترجمہ کر کے اردو کا رنگ دیا گیا ہے جن سے فارسی

لہجہ و آہنگ چمکتا بولتا سنائی دیتا ہے۔ مثلاً ایک غزل میں کیاب، عذاب، عتاب، نقاب، خراب قافیے ہیں اور ”کیا ہے“ ردیف ہے۔ اس میں تین اشعار کے پہلے مصرعے فارسی میں ہیں، اشارات و صنایع بھی فارسی ہیں اور موضوعات بھی فارسی غزل کی جھلک دکھا رہے ہیں:

جسے مست ہے درس کے انکوں شراب کیا ہے
جس کا گزک جگر ہے تسکوں شراب کیا ہے
زاہد ز بیم دوزخ چنداں مرا مترساں
برہ کے دوکھ کے انکے دوزخ عذاب کیا ہے
از غمزہ ہائے خونی خوں کرد جان من را
بہ سے اثبت اوہر اتنا عتاب کیا ہے
از راہ وصل جانی جاں دہ اگر توانی
جن آب کوں لونایا تسکوں خراب کیا ہے

یہی وہ رنگِ ریختہ ہے جو شال میں اکبر اعظم کے دور سے مقبول ہو جاتا ہے اور سو سال بعد ولی دکنی کے ہاں ایک نیا معیار سخن بن کر عالم گیر ہو جاتا ہے۔

فانی نے غزل کی پشت کو باقاعدگی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ نو غزلوں میں سے، جو ہمیں ملی ہیں، آٹھ میں ردیف اور قافیہ دونوں ہیں۔ غزل کی زمین بھی مشکل ہے۔ ایک غزل میں کم، علم، دم قافیہ ہے اور ”کرنا“ ردیف ہے۔ دوسری غزل میں شجر، ہنر، ضرر، ہنر، پتھر قافیہ اور ”اویے“ ردیف ہے۔ ایک اور غزل میں کھو، ہو، جو، ڈھو، دو قافیہ ہے اور ”نکو توں“ ردیف ہے۔ ایک غزل کی زمین کھڑا کھڑا توں، پڑا پڑا توں، لڑا لڑا توں ہے۔ ایک غزل میں لینا، سہتا، بہتا، جتنا قافیہ اور اچہ ردیف ہے۔ بحرین فارسی اور رواں ہیں۔ تراکیب و بندش میں بھی فارسی اثرات نمایاں ہیں۔

فانی کی غزلوں میں ناصحانہ انداز اختیار کیا گیا ہے اور خدا کا خوف، تنگی، قبر، سیم و زر سے نفرت، احدیت، واحدیت، میں پن، تو پن، ظاہر و باطن، ہوس و غفلت کو موضوع کلام بنایا گیا ہے۔ یہاں شراب، شرابِ معرفت ہے اور عشق، عشقِ حقیقی ہے۔ میں پن اور تو پن کا موضوع بار بار سامنے آتا ہے:

ارے اس یک پنے کے باغ میں آ دہی کا تخم ہرگز ہو نکو توں

۱۔ تذکرۃ پدیریشا: آزاد بلگرامی، عکسی، غزونہ، جامعہ کراچی۔

۲۔ محبوب الزمن: جلد دوم، ص ۸۸۷، مطبوعہ حیدر آباد دکن۔

۳۔ گلستانہ صلیحائے سورت: ص ۶۶۔

سدا یو فرض فانی تھے اُپر ہے خدا یک جان دیکھوں دو نکو توں
ایک مسلسل غزل اسی موضوع پر لکھی گئی ہے :
احدیت زمین وحدت بیچ واحدیت تمام مجھ گلزار
جیو میں میرے سو مینچ پیو میرا دل میں میرے سو میں میرا دلدار
گو کہے کوئی جو کہا ہو مے بن ہے ہے یو مے بن اتیت غفار
میں پنا نیں ہے پنی ایسا تو پنا ہو مے جس سبب اظہار
مے اپنے سوں ہے لاک منجہ توبہ توں پنے سوں لاک استفار
میں پنا ہو توں پنا فانی ہے یو دونوں توں جان بے اعتبار
چند اشعار آور دیکھیے :

چلیا ہے سب وقت مے پنے کا بنور غافل ہوا ہے فانی
عبث کی کرتا ہے مغز خالی اسی سوں باتاں لڑا لڑا توں

کیوں مرغ دل ہوائے حقیقت میں اڑ سکے
جب حرص کا بندیا اچھے دھا کا جو پر مئے

شریعت بستی کرتن اوپر توں
حقیقت تہان پر ڈلتا رہتا اچہ

فانی نے اردو غزل کو اپنے ابتدائی دور ہی میں فارسی روایت سے قریب تر
کر دیا اور غزل کو اُس دور میں وہ رنگ روپ دیا کہ بیجاپوری اسلوب کے
مقابلے میں یہ اُس وقت اجنبی لیکن قدیم غزل کی روایت میں ایک ایسا نیا پن لیے
ہوئے ہے کہ فانی کی حیثیت وہی ہو جاتی ہے جو محمود، فیروز، محمد علی
قطب شاہ، حسن شوق اور دوسرے شعرا کی اردو غزل کی ابتدائی روایت کے، تعین
کرنے میں ہے۔

اس دور میں اور بہت سے شعرا کا کلام ملتا ہے لیکن ان کے کلام میں
کوئی ایسی خصوصیت نظر نہیں آتی کہ تذکرہ نویسی کے اصول کے مطابق انہیں
بھی تاریخ ادب میں جگہ دی جائے۔ عاشق کی ”چار پیر و چہارہ خانوادہ“ اور
شاہ ابوالحسن قادری کی ”شنوئے“ ”سکھ انجن“ میں کوئی ایسی بات نہیں ہے
جو اس دور میں موضوع یا اسلوب کے اعتبار سے انہیں ممتاز کرتی ہو۔ سردست
ان ہرکات کو نظر انداز کرتے ہوئے اُن شعرا کی طرف رجوع کرتے ہیں جنہوں

نے موضوع و اسلوب کے اعتبار سے، شاعری اور زبان کی سطح پر، قابل قدر
خدمات انجام دی ہیں۔

ابراہیم عادل شاہ فانی جگت گرو کی وفات ۱۰۳۷/۱۶۲۷ع کا واقعہ ہے۔
اسی سال شہنشاہ ہند نورالدین جہانگیر بھی وفات پا جاتا ہے۔ سلطان محمد عادل
شاہ اور شاہجہان کی حکومت کا آغاز بھی کم و بیش ایک ہی سال میں ہوتا ہے۔
گیارہویں صدی ہجری کے سینتیس سال گزر چکے ہیں اور اس عرصے میں ہندوی
روایت اور کمزور ہو کر فارسی روایت کے لیے تیزی سے جگہ خالی کر رہی ہے۔



والے صنعتی کا یہ شعر اسی رجحان کی ترجمانی کرتا ہے :

رکھیا کم سہسکرت کے اس میں بول اذک بولنے نے رکھیا ہوں امول
جنگت گرو اور ہمد قلی قطب شاہ کے زمانہ حکومت کی طرح اس دور میں
بھی بیجاپور اور گولکنڈا کے تعلقات خوش گوار اور دوستانہ رہے جس کے نتیجے
میں پرورشِ علم و ادب کے لیے سازگار فضا قائم رہی۔ گولکنڈا شروع ہی سے
فارسی رجحانات کا عام بردار تھا۔ وہاں کی ہوائیں جب بیجاپور پہنچیں تو
انہوں نے یہاں کی فضا کا رنگ بھی بدل دیا۔ یہ اثرات دو طرح سے آئے۔ ایک تو
اُس وقت جب عبداللہ قطب شاہ کی بہن سلطان ہمد عادل شاہ کی ملکہ بن کر
بیجاپور پہنچی اور اپنے ساتھ گولکنڈا کا رچا ہوا وہ مذاقِ سخن بھی لے کر آئی
جس میں اس کی تربیت ہوئی تھی۔ ملکہ خدیجہ سلطان جس ماحول میں بلی بڑھی
تھی اس میں فارسی اثرات کی شہرینی نے رس گھولا تھا۔ بیجاپور آ کر اپنی
خاندانی روایت کے مطابق اُس نے شعرا کی سرپرستی کو جاری رکھا۔ جہیز میں
ساتھ آیا ہوا غلام ملک غشنود اسی زمانے میں چمکا۔ اس نے امیر خسرو کی
”ہشت بہشت“ کا منظوم ترجمہ ”جنت سنگار“ کے نام سے کیا۔ رستمی نے ملکہ کی
فرمائش پر خاور نامہ فارسی کا اردو ترجمہ کیا جس کی رگ و پے میں فارسی طرز
احساس و ادا جاری و ساری تھا۔ چوبیس ہزار اشعار کی یہ مثنوی آج بھی اردو
زبان کی طویل ترین مثنوی ہے۔ گولکنڈا کے ادبی اثر کی دوسری لہر اس وقت
آئی جب ملک غشنود اہم سفارتی خدمات پر گولکنڈا بھیجا گیا اور عبداللہ قطب
شاہ نے واپسی پر اپنے ملک اشعرا غوامی کو سفارت پر غشنود کے ہمراہ روانہ
کیا۔ غوامی اپنی مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجبال“ کے ذریعے یہاں پہلے سے
متعارف تھا۔ غوامی کے آنے کے بعد شعر و شاعری کی محفلیں جہیں اور غوامی
کا رنگ سخن بیجاپور میں مقبول ہوا۔

اس دور میں مثنوی اہم صنفِ سخن کے طور پر بیجاپور میں ابھرتی ہے اور
شاعرانہ اظہار کا اہم ترین ذریعہ بن جاتی ہے۔ بیجاپور کی کم و بیش سب مثنویاں
غوامی کی مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجبال“ (۱۰۳۵/۱۶۲۵ع) اور غوامی
کے بہ حیثیتِ سفیر بیجاپور آنے (۱۰۳۵/۱۶۲۵ع) کے بعد ہی لکھی جاتی ہیں۔
ساتھ ساتھ غزل بھی آہستہ آہستہ اپنا رنگ جانے لگتی ہے اور حسن شوق کے
آنے کے بعد، ہزل گوئی کے اعتبار سے بھی، یہ دور اہم ہو جاتا ہے۔ مرثیے کے
خد و خال بھی اسی دور میں ابھرتے دکھائی دیتے ہیں۔ نثر اس دور میں مذہبی
خیالات کے اظہار کا ذریعہ ہے اور خوش دہاں و امین الدین اعظمی کے ہاں میراجی

تیسرا باب

ہندوی اور فارسی روایت کی کشمکش

(۱۶۲۴ع—۱۶۲۰ع)

علم و ادب کی روایت کا وہ ہودا، جو جنگت گرو کے طویل دور حکومت میں
ہروان چڑھا تھا، سلطان ہمد عادل شاہ (۱۰۳۷—۱۰۶۷/۱۶۲۴ع—۱۶۵۹ع)
کے زمانہ بادشاہت میں ایسا پھلا پھولا کہ اس کی محوش ہو آج بھی ہمارے دل
و دماغ کو معطر کر رہی ہے۔ دکن میں بیجاپور اور گولکنڈا کی سلطنتیں ایسی
تھیں جہاں حالات ہر امن تھے؛ اسی لیے احمد نگر، برار و بیدر سے بھی رشتہ رشتہ
اہلِ علم و ادب یہاں چلے آئے اور یہ دونوں سلطنتیں اہلِ کمال کا مرکز بن
گئیں۔ سلطان ہمد عادل شاہ کا تیس سالہ دور حکومت اس اعتبار سے خاص اہمیت
رکھتا ہے۔ اس زمانے میں ایک طرف ہمیں میرزا مقیم، مقیمی، صنعتی، رستمی،
حسن شوق، ملک غشنود، شاہ داؤل، خوش دہاں اور امین الدین اعظمی کی
آوازیں سنائی دے رہی ہیں اور دوسری طرف فارسی کے اہلِ کمال ایسی تصانیف
پیش کر رہے ہیں جو آج بھی اس دور کے مطالعے کے لیے بنیادی ماحول کی حیثیت
رکھتی ہیں۔ ظہور ابن ظہوری کا ”ہمد نامہ“، رفیع الدین شیرازی کی ”احوالِ
سلطین بیجا پور“ اور لغزونی اسر آبادی کی ”فتوحاتِ عادل شاہی“ اسی دور کے اہم
موق ہیں۔

اس دور کا اہم اور بنیادی رجحان یہ ہے کہ فارسی اثرات بیجاپور کے
ہندوی اسلوب پر تیزی سے غالب آ رہے ہیں اور ہندوی اصناف و اوزان کی جگہ
فارسی اصناف و بحور، رزبانات و تراکیب اور اسالیب بیان لے رہے ہیں۔
بیجاپوری اسلوب کا ”کثرین“ انہی اثرات کے ساتھ نرم پڑ جاتا ہے اور اُس میں
ایک خوش گوار تبدیلی اور نکھار پیدا ہو جاتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو شعرا
اب فارسی الفاظ و اسالیب کے استعمال پر اظہارِ انخار کر رہے ہیں۔ ”قصہ بے نظیر“

و جائم کی روایت فارسی اسالیب و لغات کے زیر اثر اپنا رنگ بدلتی نظر آتی ہے۔ یہ دور فارسی اثرات کے پھیلنے اور قبول ہونے کا دور ہے جس میں فارسی زبان سے اردو ترجمے ایک نیا رنگ بھرتے ہیں۔ ادیب اور شعرا عام طور پر دونوں زبانوں سے واقف ہیں۔ اس دور کا مشہور فارسی شاعر میرزا مقیم بھی سلطان محمد عادل شاہ کے دربار سے وابستہ ہے۔

پروفیسر زور^۱ اور نصیر الدین ہاشمی^۲ کا خیال ہے کہ میرزا محمد مقیم وہی شخص ہے جس نے ”چندر بدن و مہیار“ نامی مثنوی لکھی اور مقیمی بطور تخلص استعمال کیا۔ مرتب ”چندر بدن و مہیار“ کا بھی یہی خیال ہے کہ ”مرزا محمد مقیم سلمی مقیمی مشہدی“ ایک ہی شخص ہے جس نے ایک طرف فارسی دیوان خمسہ و فارسی قصائد یادگار چھوڑے اور دوسری طرف ”چندر بدن و مہیار“ لکھ کر دکنی ادب میں ایک ممتاز مقام حاصل کیا۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ موصوف نے کتب توارخ سے جتنے حوالے دیے ہیں ان میں کسی نے ایک جگہ بھی میرزا محمد مقیم کا تخلص مقیمی ظاہر نہیں کیا ہے۔ ”برہان مآثر“ میں ”میرزا محمد مقیم ابن میر محمد رضا رضوی مشہدی“ لکھا ہے۔ ”ہستین السلاطین“ میں جہاں ”معنی طرازی و لفظ پردازی و خطاطی“ کی تعریف کی ہے وہاں اس کا نام میرزا محمد مقیم لکھا ہے۔ ”کتب خانہ امفیہ“ کے ”دیوان خمسہ“ کے ترقیم میں یہ الفاظ ملتے ہیں: ”مصنف و کاتب مرزا محمد مقیم سلمی“۔ ”گلدستہ بیجاپور“ کے مصنف نے بھی میرزا مقیم ہی لکھا ہے۔ ”حدیث السلاطین“ کے مصنف مرزا نظام الدین احمد نے بھی ”ملا“ محمد مقیم ہی لکھا ہے۔ نزوی نے بھی ”فتوحات عادل شاہی“ میں مرزا مقیم لکھا ہے۔ ”احوال سلاطین بیجاپور“ میں جہاں یہ لکھا ہے کہ وہ اردو میں بھی شاعری کرتا تھا وہاں اس کا نام میرزا مقیم ہی ظاہر کیا گیا ہے۔ غرض کہ کسی ایک جگہ بھی کسی مصنف نے اے مقیمی نہیں لکھا۔ ان شواہد کی روشنی میں یہ کیسے باور کیا جا سکتا ہے کہ مرزا محمد مقیم اور مقیمی ایک ہی شخص تھا؟ اب تصویر کا دوسرا رخ دیکھنے کے لیے ان چند باتوں

پر اور غور کیجیے :

(۱) امین، جس نے ”چندر بدن و مہیار“ کی پیروی میں اپنی مثنوی ”بہرام و حمد یانو“ لکھی تو یوں اعتراف کیا کہ :

ہکایک مرے دل پر آیا خیال

قصہ یک کہوں میں مقیمی مثال

(۲) اگر یہ بات تسلیم کر لی جائے کہ مرزا مقیم نے فارسی میں اپنا تخلص سلمی اور مقیم باندھا اور اردو میں مقیمی تو اس صورت میں کیا نتیجہ اخذ کیا جائے گا جب ایک نایاب و نادر فارسی مثنوی^۱ میں، جو راقم الحروف کو ملی ہے، وہ اپنا تخلص مقیمی ہی لاتا ہے۔ وہ شعر یہ ہے :

مقیمی نہ بینی دریں باغ کس

نماشا کند ہر یکے یک نفس

(۳) ایک قدیم بیاض^۲ میں ایک ”فتح نامہ“ درج ہے جس کا نام ”فتح نامہ بکھیری“ ہے۔ اس کے ترقیمے میں یہ الفاظ ملتے ہیں۔ ”مرتب شد فتح نامہ بکھیری گفتار میرزا مقیم“۔

(۴) اسی بیاض^۳ میں ”فتح نامہ بکھیری“ کے فوراً بعد ”چندر بدن و مہیار“ درج ہے جس کے ترقیمے میں یہ الفاظ ملتے ہیں: ”مرتب شد قصہ مہیار و چندر بدن گفتار مقیمی“۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ ایک ہی بیاض میں، جو ایک ہی کاتب کے قلم سے لکھی گئی ہے، میرزا مقیم اور مقیمی کے فرق کو باقی رکھا گیا ہے اور یہ دونوں کتابیں اردو میں ہیں، فارسی میں نہیں۔

ان شواہد کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ میرزا مقیم اور مقیمی دو الگ الگ شخص ہیں۔ اول الذکر بیجاپور میں سلطان محمد عادل شاہ کے دربار سے وابستہ تھا اور فارسی کا خوش گو شاعر تھا جس نے قلعہ بکھیری کی فتح کے موقع پر ”فتح نامہ“ مرتب کر کے بادشاہ کی خدمت میں پیش کیا تھا۔ اور مقیمی ”چندر بدن و مہیار“ کا مصنف ہے جس نے کم از کم ایک

۱۔ اردو شاہ ہارے : ص ۳۷، مطبوعہ حیدر آباد دکن، ۱۹۲۹ء۔

۲۔ دکن میں اردو : ص ۱۵۴، مطبوعہ اردو اکیڈمی سندھ کراچی، ۱۹۶۰ء۔

۳۔ چندر بدن و مہیار : مرتبہ محمد اکبر الدین صیقی، ۱۹۵۶ء، مجلس اشاعت دکنی مخطوطات (مقدمہ، ص ۴۳)۔

۱۔ فارسی مثنوی مصنفہ مقیمی، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔

۲۔ بیاض قلمی انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

فارسی مثنوی بھی لکھی ہے اور دونوں مثنویوں میں اپنا تخلص بمقامی ہی استعمال کیا ہے۔ بمقامی کسی بادشاہ کا متوسل نہیں تھا۔ ”چندر بدن و مہار“ میں کسی بادشاہ کی مدح میں کوئی شعر نہیں ملتا۔ معلوم ہوتا ہے غواصی سے ملاقات کے بعد اور اسی کے تشبیح میں اس نے یہ مثنوی لکھی۔ ذرا غور کیجیے کہ یہ اشعار زبانِ حال سے کیا کہہ رہے ہیں :

تشبیح غواصی کا باندیا ہوں میں من مختصر لیا کے ساندیا ہوں میں
عنایت جو اس کی ہوئی مجھ اُپر ہو تب نظم قصہ کیا سرسبز
”عنایت“ کے لفظ میں بالمشافہ ملاقات کا اشارہ موجود ہے۔ دوسرا مصرع ”ہو تب نظم قصہ کیا سرسبز“ اسی اشارے کو مکمل کرتا ہے جس میں غواصی کے ایما یا فرمائی پر ”چندر بدن و مہار“ لکھنے کی طرف مزید اشارہ کیا گیا ہے۔ بمقامی کے مطالعہ کلام کو ذرا دیر کے لیے چھوڑ کر پہلے ہم میرزا مقیم کی طرف رجوع کرتے ہیں۔

مرزا محمد مقیم، جو دکن ہی میں ۱۰۱۰ھ-۱۰۱۵ھ/۱۶۰۱ع-۱۶۰۶ع کے درمیان پیدا ہوا اور جس نے ۱۰۷۵ھ-۱۰۸۰ھ/۱۶۶۳ع-۱۶۶۹ع کے درمیان وفات پائی، اپنے وقت کا عالم، فارسی کا خوش گو شاعر، صاحبِ دیوان اور فنِ خطاطی کا بڑا ماہر تھا۔ خود اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا اس کا ”دیوان“ صر سالار جنگ کے کتب خانے میں محفوظ ہے جس میں قصائد، غزلیات، ترجیع بند، رباعیات، قطعات، مثنوی، ساق نامہ شامل ہیں۔ اس نے سلطان محمد عادل شاہ کی مدح میں بھی کئی قصیدے لکھے ہیں۔ بادشاہ صحت یاب ہوئے تو اس نے قصیدہ پیش کیا۔ بادشاہ کی شادی (۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ع) ہوئی تو قطعہ لکھا۔ علی عادل شاہ ثانی کی پیدائش (۱۰۴۷ھ/۱۶۳۷ع) پر بھی ایک قطعہ تاریخ کہا۔ گلدستہ بیجاپور^۲ سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا مقیم ہندی (قدیم اردو) میں بھی شعر کہتا تھا۔ پروفیسر زور^۳ نے بھی ”احوالِ سلاطین بیجاپور“ کے حوالے سے لکھا ہے کہ وہ دکنی (قدیم اردو) میں بھی شاعری کرتا تھا۔

۱۔ مقدمہ ”چندر بدن و مہار“ : مرتبہ اکبرالدین صدیقی، ص ۱۹۔

۲۔ ایضاً : ص ۱۵۔

۳۔ اردو نہ ہارسے : از، پروفیسر محی الدین قادری زور، ص ۳۸، مطبوعہ حیدرآباد دکن، ۱۹۲۹ع۔

مرزا مقیم کی صرف ایک اردو مثنوی ”فتح نامہ بکھیری“^۱ ہم تک پہنچی ہے جس میں اس جنگ کا حال بیان کیا گیا ہے جو راجہ ابر بھدرا اور سلطان محمد عادل شاہ کے درمیان ۱۰۴۷ھ/۱۶۳۷ع میں لڑی گئی تھی۔ لیکن اس جنگ کا حال، جو تاریخوں میں درج ہے، اس سے بالکل مختلف ہے جو مثنوی میں بیان کیا گیا ہے۔ تاریخ میں لکھا ہے کہ جب ۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ع میں شاہ جہاں بادشاہ اور سلطان محمد عادل شاہ کے درمیان ”عہد نامہ“ ہو گیا، حسبِ قرارداد سلطان محمد عادل شاہ نے بیس لاکھ روپیہ سالانہ خراج دینا قبول کر لیا اور دریائے کشنا کے آس پاس کا سارا ملک شاہ جہاں کو دے دیا تو اب سر سے وہ خطرہ بھی ٹل گیا جو دکن کی سلطنتوں کو شروع ہی سے منلیہ سلطنت سے رہا تھا۔ جب اس دغدغے سے بادشاہ کو نجات مل گئی تو اس نے ملک کرناٹک تسخیر کرنے کا ارادہ کیا۔ اس لڑائی کا رنگ مذہبی تھا۔ چنانچہ بادشاہ نے مجاہد اور غازی کا لقب اختیار کیا۔ سپہ سالار اندولہ خان اور ملک رحمان کی سرکردگی میں پہلے ابکھیری پر چڑھائی کی۔ ملک رحمان سدی عنبر کاہ کو قلعہ شولاپور میں چھوڑ کر چار ہزار سوار لے کر اندولہ خان سے جا ملا۔ ابکھیری میں راجہ ابر بھدرا مسلمانوں کا لڑی دل لشکر دیکھ کر گھبرا گیا اور بیس لاکھ من دے کر صلح کر لی جس میں سے سولہ لاکھ تو نقد دیا اور باقی چودہ لاکھ تین سال کی اقساط میں ادا کرنے کا معاہدہ ہوا۔ ملک رحمان ابکھیری سے شولاپور چلا گیا اور قلعے پر قبضہ کر لیا۔ اندولہ خان فتح قلعہ شولاپور کے بعد اپنی جاگیرات ہوکیری اور رائے پاک چلا گیا۔ راجہ بھدرا نے باوجود وعدے کے دو سال تک مقررہ قسط نہ بھیجی تو دوبارہ چڑھائی کرنی پڑی اور قلعے کو راجہ کے قبضے سے لے لیا گیا۔^۲ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میرزا مقیم نے اس ”دوبارہ چڑھائی“ کا احوال، جس کا ذکر تاریخوں میں تفصیل سے نہیں ملتا، ”فتح نامہ بکھیری“ میں بیان کیا ہے۔

”فتح نامہ بکھیری“ رات کے بیان سے شروع ہوتا ہے اور پھر اس کے بعد طالعِ آفتاب اور صبح کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ دن نکلا تو بادشاہ رنگین تباہین کر تخت پر چارہ افروز ہوا۔ جتنے خواص تھے وہ کورنش بجا لائے۔ بادشاہ نے

۱۔ فتح نامہ بکھیری : از میرزا مقیم، (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔
۲۔ واقعاتِ مملکتِ بیجاپور : جلد اول، مصنفہ بشیر الدین احمد، ص ۲۵۴۔

جتنے مقتربین ، مثلاً مصطفیٰ خان ، ابوالحسن ، اسد خان اور شاہنواز خان وغیرہ ، تھے ان کو غلوت میں بلا کر مشورہ کیا اور کہا کہ تم لوگ میرے دست و بازو ہو ۔ جس دن سے قلعہ بکھیری میرے ہاتھ سے نکلا ہے مجھے بہت ملال ہے ۔ یہ کہہ کر بادشاہ نے قسم کھائی اور کہا :

لہ چھوڑوں بکھیری لہ اوس پند کون کھندل مار توڑوں کفر کڈ کون دھروں ایک حویلا سو تروار کا جو ٹڑخے سینا پھوٹ کھنار کا یہ سن کر خان بابا (مصطفیٰ خان) نے بادشاہ کو تسلی دی اور کہا کہ بکھیری تو کیا ، جتنے رائے راجا ہیں ، سب میں تیرے قدموں میں لا کر ڈال سکتا ہوں ۔ بادشاہ نے حسب دستور زمانہ جوٹشیوں سے دریافت کیا ۔ سامان جنگ فراہم کیا ، فوجیں آراستہ کیں اور سارے سرداروں کو ساتھ لے کر ، جن میں اخلاص خان ، اسد خان ، شہنواز خان ، شاہ جی بھونسلہ ، مہا جی ، امبا جی ، الدولہ خان ، یاقوت خان ، رحمان ، سدی وغیرہ شامل تھے ، فتح بکھیری کے لیے ہنگامہ روالہ ہو گیا ۔ نواب مصطفیٰ خان کو قلعہ بکھیری کی طرف روانہ کیا ۔ قلعے کے قریب پڑاؤ ڈال کر مصطفیٰ خان نے سیوپ نالک کے نام ایک خط لکھا ۔ مثنوی میں خط کی تفصیل یوں دی گئی ہے :

جو زینت کو چاہے تو نرمی سنور دماں اڑدہا سات گرمی انکر ہوئے نصرت پکرا پیوے موت کون نہ پورا پرے شیر او دہوت سون لہنے مکھ سون چکلے لہوالے نہ لے جو لیوے تو اکثر وو ہلکے گئے بقی مکھ سون پرگز تو گالڈے نہ کھا تیرا ہو بھل تو اسی ہاٹ آ جو سختی دھرے موم ہانی منے بھئی پگھلے آگن مکھ کو جانے منے گھنا ماں و پکا کہ قبیہ پاس ہے اپنیا جواہر جے کچھ خاص ہے پرصحت خوشی پر نہ دھر خیال تون ادب رکھ شہاں سون نہ کر قال تون منے جب تون لکھیا پتا کان دھر ہمہ امر حکمی کو سب سان کر پمفل غلامان اطاعت کرے بشرطیکہ شد کے دوراے پھرے دے کر بھیج یگی جو لکھیا قرار وگر نیں تو اپنا جنازہ ستوار اگر باج شد کا دیا تو جیا نہیں تون سمج تون کہ جیوئے کیا ادھر خط لے کر قاصد روالہ ہوا ، ادھر مصطفیٰ خان نے حملہ کر دیا ۔ میرزا متیم نے جہاں جنگ کا نقشہ یوں کھینچا ہے :

لیکل تب ہو نواب اہس کوٹ سون کیا شیر حملہ ہدر کوٹ سون جتنے مرد شمشیر زن سات تھے جو مردی میں یک جیو یک ہات تھے

جتنے بات بھانڈے و بت نال تھے دماں جو بھلیاں کیرے خیال تھے تنگناں و تیراں چلے چھوٹ یوں ٹولان جیوں ہوا پر اوڑی ٹوٹ یوں بیک حملہ نواب چو شیر مست حصار ر در و برج قلعہ شکست زینت سون پیاداں کے سینے پھوٹے چہ سینے جگر دل درونے پھوٹے ہوئے خوار اپ دھاگ لاپیز ہو منگے تول ناچار عاجز ہو جو قابض کیا کوٹ خان لاسدار اونٹیا صوت نصرت پیر در دہار اس حملے سے راجہ کی فوج عاجز آ گئی اور سیوپ نالک نے پریشان ہو کر عریضہ لکھا ۔ یہ خط میرزا متیم کی زبانی سننے کہ ان جذبات کا اظہار کیسے سلیقے سے کیا ہے :

بلرزید پر خود چو ید از صبا عریضہ لکھا تب او نرمی وضا سیوا نام نایک میں دربار کا لہ دربار دیگر ہوں سرکار کا جو چاہے تو خدمت میں حاضر اچھوں کرے جان حوالے تو ناظر اچھوں ولے یک عرض ہے جو مجھ پیار کر بنچالے یہاں تو لہ مجھ خوار کر گنہگار پر چند ہوا مجھ نظر بخش مجھ و لیکن نہ دے کچھ ضرر جو ماضی ہوا پور ماضی ہو گیا اپنا پیش خیلا و حرکت رہیا یقی شد دراپے وطن بینچ کر رہوں گا تو سر ، شد قدم بینچ کر وگر امر بخشے تو میں راض ہوں قدم بوسی کرنے کون باساڑ ہوں

نواب مصطفیٰ خان نے جب یہ خط پڑھا تو قاصد کو قول دیا کہ وہ سیوپ نالک کی جان بخشی کر دے گا اور پیغام بھیجا کہ :

ہاں یک زودی سون مجھ پاس آ جو منگنا ہے زینت بزرگی رضا بھق خداوند دانائے راز کہ مجھ میں کروں گا بڑا سرفراز جب راجہ حاضر ہوا تو مصطفیٰ خان نے حسب وعدہ عالی ظرفی کا ثبوت دیا : چو آمد بدرگہ و کورنش نمود رکھیا سر قدم پر و خان را ستود اوٹھا سر کون نواب صاحب شکوہ بہ چھاتی لگا پور کہیا او گروہ دلاسا دیا پور کیا سرفراز کیا کوچ بعد از حکومت نواز پھر مصطفیٰ خان بادشاہ کی خدمت میں حاضر ہوا اور بادشاہ نے اسے خلعت و ترقی سے سرفراز کیا ۔

اس دور میں یہ مثنوی اس لیے قابل توجہ ہے کہ اس میں فارسی طرز ادا ، اسلوب اور لہجے کا رنگ بہت نکھر کر سامنے آتا ہے ۔ اس میں فارسی عربی کے

الفاظ کی تعداد بہت بڑھ گئی ہے۔ حتیٰ کہ بہت سے مصرعے اور اشعار فارسی آمیز اردو یا خالص فارسی میں لکھے گئے ہیں۔ مثلاً :

ہلرزید ہر خود چو یداز رضا عریضہ لکھا تب وو لرسی رضا
خبر ہائے خستم ز فتح و ظفر سفارش ز راجے کہ گیرد تر
زلیچہ ز کرمان اسولک ہمد ز لقرہ پلنگے چہ موزون قد
کیا مشک ریزی بھر دم پیام بتقریر و ترتیب زیبا تمام
تراکیب اور بندش پر فارسی کا اثر گہرا ہے۔ اکثر جگہ اضافت بھی فارسی طریقے سے بنائی گئی ہے۔ مثلاً بہ چھاتی لگا۔ برحمت خوشی وغیرہ۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ اکثر فارسی عربی الفاظ کو اسی شکل میں استعمال کیا گیا ہے جس طرح وہ اس زمانے میں بولے جاتے تھے۔

مثنوی کے مطالعے سے ہوں محسوس ہوتا ہے کہ مرزا مقیم نے اسے بہت کم وقت میں پورا کیا ہے۔ ابھی ایک بات پورے طور پر نفی تائر کو قائم نہیں کر پائی کہ دوسری شروع ہو جاتی ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یہ فتح نامہ موجودہ ریاض میں جس غلطی سے نقل کیا گیا ہے، ممکن ہے کاتب نے نقل کرتے وقت اس کے بہت سے اشعار درمیان سے چھوڑ کر اسے مختصر کر دیا ہو۔ اس بات کا امکان یوں بڑھ جاتا ہے کہ اسی ریاض میں کاتب نے ”فتح نامہ نظام شاہ“ مصنفہ حسن شوق کے ساتھ ہی عمل کیا ہے۔ جنگ کے نقشے، فوجوں کا کنوچ، جنگ کی تیاری اور دوسرے مقامات پر ایک نا تمام تائر کا احصاں ہوتا ہے۔ ”فتح نامہ اہکپیری“ میں مرزا مقیم نے عاروے اور ضرب الامثال کو جا بجا استعمال کیا ہے جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ مقیم کو، اپنی مادری زبان فارسی کی طرح، دکنی اردو پر بھی قدرت حاصل تھی۔ اس مثنوی میں بیجاپوری اسلوب واضح طور پر فارسی اسلوب کے زیر اثر آ جاتا ہے۔

اسی اسلوب اور رنگ سخن میں مقیم نے ”چندر بدن و سپہار“ کے نام سے ایک مثنوی لکھی اور اس قصہ عشق کو موضوع سخن بنایا جو لیلیٰ مجنون اور شیرینی فرہاد کی طرح سارے دکن میں مشہور تھا۔ یہ بیجاپور کی پہلی عشقیہ مثنوی ہے۔ عشق انسانی فطرت کا بنیادی جذبہ ہے۔ یہ وہ ابتدی صداقت ہے جس کے پھول انسان کی پیدائش سے لے کر آج تک نہیں کھلائے۔ آج بھی انسان عشق کے قصبوں سے اتنی ہی دلچسپی رکھتا ہے جتنی اسے پہلے تھی۔ جب دو انسان ایک دوسرے سے عشق کرتے ہیں تو وہ آج بھی ایسے سمجھتے ہیں کہ اس کائنات میں عشق کی یہ واردات پہلی دفعہ ہو رہی ہے۔ مقیم نے جب

”چندر بدن و سپہار“ کا یہ عجیب و غریب قصہ سنا تو اسے خیال ہوا کہ اسے سن کر لوگ لیلیٰ مجنون کے قصے کو بھول جائیں گے۔ وہ اس قصے سے اتنا متاثر ہوا کہ اشعار خود بخود اس کے منہ سے نکلتے لگے :

بہن درد ہو دل میں اہلنے لگیا لوی طرز خوش تر نکلتے لگیا
غواصی نے اس کی حوصلہ افزائی کی۔ اس کی مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجہال“ (۱۰۳۵/۱۶۲۵ع) بھی مقیمی کے سامنے تھی لیکن غواصی کے تشبیح کے باوجود مقیمی نے اس بات کی طرف اپنی مثنوی میں اشارہ کیا ہے کہ اس نے غواصی کی ہو جو نقل نہیں کی ہے بلکہ اپنا راستہ خود بنایا ہے اور ”لوی طرز خوش تر“ پیدا کرنے کی کوشش کی ہے :

ولے میں اس کون سراپا نہیں شعر میں کسی کا پھرایا نہیں
سراپا پھرانا نہا کام ہے کرے ان عمل ہو کہ جو خام ہے
مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ جہاں تک قصے کو اس دور کے نئے اسلوب بیان میں، جس پر فارسی اثرات حاوی آ رہے تھے، روائے سے بیان کرنے کا تعلق ہے، مقیمی اس میں کامیاب ہے اور قصے کے مختلف سروں کو اس نے خوش اسلوبی سے جوڑا ہے۔ مقیمی کی یہ مثنوی اتنی مشہور ہوئی کہ جب انہی نے اپنی ”مثنوی ہرام و بانو“ لکھنے کا ارادہ کیا، جسے وہ مکمل نہ کر سکا اور جسے بعد میں دولت شاہ نے ۱۰۵۰/۱۶۴۰ع میں پورا کیا، تو جیسے مقیمی کی نظر غواصی کی مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجہال“ پر گئی، اس میں کی نظر مقیمی کی مثنوی ”چندر بدن و سپہار“ پر پڑی جس کا اعتراف خود اس نے اپنی مثنوی میں اس طرح کیا ہے :

ہکایک میرے دل پر آیا خیال قصہ یک لکھوں میں مقیمی مثال
اس سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ”چندر بدن و سپہار“ غواصی کی مثنوی کے بعد اور اس میں کی مثنوی سے پہلے لکھی جا چکی تھی اور اس طرح اس کا زمانہ تصنیف ۱۰۳۵ء کے بعد اور ۱۰۵۰ء سے پہلے متعین ہو جاتا ہے۔ ”چندر بدن و سپہار“ سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ مقیمی کا تعلق دربار سے نہیں تھا، اس لیے کہ بادشاہ وقت کی مدح میں ایک شعر بھی مثنوی میں نہیں ملتا۔

”چندر بدن و سپہار“ کا قصہ عشق عجیب و غریب اور دلچسپ ہے۔ اس میں ازمنہ وسطیٰ کے داستانی مزاج — مافوق الفطرت عناصر — سے ایک ایسی دلچسپی اور حیرت ناک پیدا کی گئی ہے کہ سننے والے کی آنکھیں بھٹی کی بھٹی رہ جاتی ہیں۔ ازمنہ وسطیٰ کے داستانی کردار عام طور پر شہزادے، شہزادیاں، سوداگر،

تاجر اور درویش ہوتے تھے۔ یہی کردار ”چندر بدن و مہیار“ میں نظر آتے ہیں۔ چندر بدن ایک راجہ کی اکلوتی بیٹی ہے اور مہیار ایک تاجر کا صاحبِ جال بیٹا ہے۔ ایک دن مہیار سبر کرتا چندر بدن کے شہر آ نکلتا ہے۔ یہ چالرا کے میلے کا زمانہ تھا۔ یہاں وہ چندر بدن کو دیکھتا ہے اور پہلی ہی نظر میں عشق کا تیر اُسے گھائل کر دیتا ہے۔ عقل و ہوش جاتے رہتے ہیں۔ اسی عالمِ اضطراب میں وہ چندر بدن کے پاس جاتا ہے اور اظہارِ عشق کرتا ہے۔ یہ سن کر وہ آگ بگولہ ہو جاتی ہے اور ٹھوکر مار کر مہیار سے کہتی ہے : ع
ہندو میں کہاں ہو کر ترک توں کہاں

اور یہ کہتی ہوئی چلی جاتی ہے۔ مہیار پر عالمِ دیوانگی طاری ہو جاتا ہے۔ وہ اس دور کے مثالی عاشق کی طرح گریبان پھاڑ کر، سر منہ پر خاک ڈال کر دیوالہ وار پھرنے لگتا ہے۔ کوچہ و دشت کی خاک چھانٹا چھانٹا وہ بیجانگر آ نکلتا ہے۔ یہاں کا بادشاہ، جو شکار پر لکلا تھا، اسے دیکھ کر پوچھتا ہے کہ ”تو کون ہے، کس کا عاشق ہے، تیری معشوقہ کون ہے اور کہاں ہے؟ لیکن دیوانہ مہیار کسی بات کا بھی جواب نہیں دیتا۔ بادشاہ اسے اپنے ساتھ لے آتا ہے اور پہلے اپنے محل میں بھیجتا ہے کہ وہ اپنی دلآرام کو پہچان لے۔ پھر اپنے وزیر کے محل میں بھیجتا ہے، پھر امیرانِ شہر کے اور آخر میں سارے شہر کے ہندو مسلمانوں کے ہاں بھیجتا ہے مگر مہیار کسی کی طرف ایک نظر اٹھا کر بھی نہیں دیکھتا۔ بادشاہ سب سے دریافت کرتا ہے اور پھر ”ہیر سیاح“ سے پوچھتا ہے جو بتاتا ہے کہ مہیار فلاں راجہ کی بیٹی چندر بدن پر عاشق ہے۔ بادشاہ مہیار کو لے کر راجہ کی سلطنت میں جاتا ہے اور قاصد کے ذریعے پیغام بھیجتا ہے۔ راجہ بصد احترام یہ جواب دیتا ہے :

لکھیا ہے ہمارا سو ہندو جنم مسلمان کون کیوں ہو ہندو حرم

اس واقعے کو ایک سال گزر جاتا ہے اور چندر بدن حسبِ معمول چائرا کے لیے آتی ہے۔ مہیار اسے دیکھتا ہے تو دوڑ کر اس کے قدموں میں جا گرتا ہے۔ عشق کی آگ چندر بدن کے دل میں بھی روشن ہو جاتی ہے مگر وہ بظاہر غصے کا اظہار کرتے ہوئے کہتی ہے : ع

جیتا ہے دولے، موانیں ہنوز

مہیار یہ الفاظ سنتا ہے تو وہیں اس کی روح پرواز کر جاتی ہے۔ بادشاہ کو مہیار کے مرنے کی خبر ملتی ہے تو وہ بہت افسوس کرتا ہے۔ سمجھو و تکفین کے بعد

جب لوگ اس کا جنازہ قبرستان کی طرف لے چلتے ہیں تو جنازہ ساری کوشش کے باوجود آگے نہیں بڑھتا۔ طے پاتا ہے کہ جس طرف یہ جانا ہے جانے دیا جائے۔ جنازہ خود بخود چندر بدن کے محل کی طرف بڑھنے لگتا ہے اور وہاں پہنچ کر ٹھہر جاتا ہے۔ چندر بدن کو جب یہ خبر ملتی ہے تو وہ بھی چھچھے پر آتی ہے۔ بادشاہ پیغام بھیجتا ہے کہ میت کو دفن کرنا ضروری ہے۔ اگر چندر بدن کوئی جنم کرے تو شاید مشکل آسان ہو۔ یہ سن کر راجہ بیٹی کے پاس جاتا ہے اور بیٹی کو یہ سارا ماجرا سناتا ہے۔ چندر بدن باپ سے کہتی ہے کہ مجھے اجازت دیجیے کہ میں جو چاہے کروں۔ باپ اجازت دے دیتا ہے۔ وہ محل کے اندر جاتی ہے، اپنی سب سہیلیوں کو بلاتی ہے، انہیں الوداع کہتی ہے اور بادشاہ سے کہہلاتی ہے کہ ایک مسلمان عالم کو اندر بھیج دیجیے۔ مسلمان عالم چندر بدن کے پاس جاتا ہے اور وہ کلمہ پڑھ کر مسلمان ہو جاتی ہے۔ سب کو رخصت کرتی ہے۔ اندر جا کر پلنگ پر لیٹ جاتی ہے اور اسی وقت اس کی روح بھی پرواز کر جاتی ہے۔ اسی کے ساتھ جنازہ قبرستان کی طرف روانہ ہو جاتا ہے۔ جب مہیار کو قبر میں اتارا جاتا ہے تو لوگ دیکھتے ہیں کہ چندر بدن بھی اسی کفن میں موجود ہے اور دونوں ایک دوسرے کے سینے سے لگ کر ایک تن ہو گئے ہیں۔ لوگ انہیں الگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں مگر ناکام رہتے ہیں اور اسی طرح دفن کر دیتے ہیں۔ یہ منظر دیکھ کر بادشاہ اور سارا عالم روتا ہوا رخصت ہوتا ہے لیکن محبت کی یہ داستان زمانے کی کتاب میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے محفوظ ہو جاتی ہے۔

عشق و محبت کی ایسی حیرت ناک داستانیں، جن میں عاشق و معشوق کو مرنے کے بعد یکجا ہوتا دکھایا گیا ہے، بہت سی لکھی جا چکی ہیں۔ ہاشمی بیجاپوری کی مثنوی ”قصہ“ میں بھی عاشق و معشوق کا یہی انجام دکھایا گیا ہے۔ میر تقی میر کی مثنوی ”دریائے عشق“ میں بھی عاشق و معشوق مرنے کے بعد ایک دوسرے میں پیوست، دریا سے برآمد کھے جاتے ہیں۔ محمد باقر آگاہ کی مثنوی ”غرقابِ عشق“ کا بھی یہی انجام ہے۔ مصطفیٰ کی مثنوی ”بحرِ المحبت“ بھی ”دریائے عشق“ سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے۔ سید محمد والا کی مثنوی ”طالب و موہبی“ بھی اسی مزاج کی حامل ہے۔ شاہ تراب کی مثنوی ”عشقِ صادق“ کا انجام بھی ”چندر بدن و مہیار“ سے ملتا جلتا ہے۔ ”چندر بدن و مہیار“ کا قصہ نہ صرف مقیمی نے لکھا ہے بلکہ اس کے ایک معاصر حکیم آتشی نے اسے فارسی میں بھی لکھا ہے۔ ایک اور شاعر عشق نے بھی، جس کا حوالہ واقف کی مثنوی ”چندر بدن و مہیار“ میں ملتا ہے، اسے فارسی میں لکھا ہے۔

میرزا قاسم علی بیگ انگریز حیدر آبادی نے بھی اس قصے کو اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔ اس طرح اس نوعیت کی مثنویوں کی ایک طویل فہرست مرتب کی جا سکتی ہے لیکن اولیت کا سہرا مقیمی ہی کے سر بندھتا ہے۔

مقیمی کا سارا زور قصے کو بیان کرنے پر صرف ہوا ہے۔ اسی لیے مثنوی میں کسی ایسے پہلو کو نہیں ابھارا گیا جہاں جذبات و احساسات کے اظہار کی شاعرانہ صورت پیدا ہوتی۔ شاعرانہ تخیل، شاعرانہ نازک خیالی جو غواصی کی ”سیف الملوک و بدیع الجہال“ میں نظر آتی ہے ”چندر بدن و مہیار“ میں مفقود ہے۔ یہاں صرف قصہ بیان کیا جا رہا ہے اور یہی مقیمی کا مقصد ہے۔ لیکن جہاں کہیں مقیمی نے قصے کے نقوش ابھارنے کے لیے اپنے اظہار کو سنوارا ہے، جذبہ و احساس نے شعر میں تاثیر کو ایک حد تک گہرا کر دیا ہے؛ مثلاً جہاں مقیمی نے عشق کی تعریف کی ہے یا جہاں اُس نے حسن اور جوانی کا ذکر کیا ہے، جذبے کی گرمی دل کو گرمائے لگتی ہے:

خلاصے میں سب کے بہرت ہے اول ہرت بن نہیں کوئی دوجا فضل
ہرت بن عشق کئی اہتا نہیں کہ مرنا و جینا سمجنا نہیں
ہرت بیچ دانا دیوانہ کرے ہرت نے بیگانہ بیگانہ کرے
ہرت کی ندی لت اُبتی ہے ہرت سوچ دنیا ہو چلتی ہے
ہرت کی بھی ہر کہ جس لہار ہے وفا کے صدر کا وو سرکار ہے
لیکن یہ صورت بھی قصے میں کہیں کہیں پیدا ہوتی ہے۔ ”چندر بدن و مہیار“ میں بحیثیت مجموعی جذبہ عشق کو تخیل کے ذریعے شہریت کی رچاوت سے رنگنے اور نکھارنے کی کوشش نہیں ملتی۔

قصے کی بنیاد اُس آویزش (Conflict) پر رکھی گئی ہے جو چندر بدن کے ہندو اور مہیار کے مسلمان ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ اپنے ہندو ہونے کا چندر بدن اس وقت اظہار کرتی ہے جب مہیار چلی دفعہ اس سے اظہار عشق کرتا ہے۔ دوسری دفعہ اس بات کا اظہار چندر بدن کا باپ اُس وقت کرتا ہے جب بادشاہ مہیار کا پیغام قاصد کے ذریعے اُس کے پاس بھیجتا ہے۔ اگر دو مذاہب، دو کلچروں میں یہ آویزش نہ ہوتی تو ”چندر بدن و مہیار“ کا یہ دردناک المیہ ہی پیدا نہ ہوتا۔ مثنوی کے اسلوب و طرز ادا پر دو اثرات ساٹھ سالہ چل رہے ہیں۔ ایک

۱۔ مخطوطاتِ اربعین ترقی اردو: جلد اول، مرتبہ افسر صدیقی امرہوی،

ص ۲۳۶-۲۳۹۔

اثر ہندوی روایت کا نتیجہ ہے جس کے گہرے نقوش ہم جانم اور جگت گرو کے ہاں دیکھ چکے ہیں اور دوسرا اثر فارسی اسلوب کا ہے جو بیجاپور کے اسلوب پر تیزی سے حاوی آ رہا ہے۔ بعض اشعار پر ایک اثر نمایاں ہے؛ جیسے:

”سنگیا باس کئیں اس چنچل کا اونے چنچل ات چھبیلی فچول کا اونے
بعض جگہ یہ دونوں اثرات ساٹھ سالہ چلتے ہیں۔ ایک مصرعے میں ایک اثر اور دوسرے میں دوسرا؛ جیسے یہ شعر دیکھیے:

گنتے گیان وتان ادک بے مثال دھرے ایک فرزند صاحب جہال
لیکن بحیثیت مجموعی فارسی اسلوب و آہنگ کے اثرات غالب رہتے ہیں جن سے مثنوی کے اسلوب کی یہ شکل بنتی ہے:

دوجا کئیں شہر میں اتھا بخت ور تجارت میں فاضل وو صاحب ہنر
ہنر ہور فراست میں کامل اتھا فصاحت بلاغت میں فاضل اتھا
ولے عشق دل پر تھا حاصل بہت اتھا خوب صورت کا مائل بہت
الہی مجھے خوب صورت دکھا ہرم کا پیالہ سدا مجھ چکھا
لکالیک رجاں ہوا سہریاں دیا اس کون معشوق کا ویں نشان

”چندر بدن و مہیار“ دو اسالیب کی آمیزش و آویزش کے عبوری دور کی درمیانی کڑی کا درجہ رکھتی ہے۔ اسلوب کی سطح پر اس تخلیقی عمل میں آج ہمیں کوئی خاص معنویت نظر نہیں آتی لیکن اگر یہ لوگ اُس دور میں یہ کام نہ کرتے تو ولی کا ظہور بھی سو سال کے اندر اندر نہیں ہو سکتا تھا۔ اس دور میں یہ ایک نیا اور مشکل کام تھا۔ جس طرح اعلیٰ تعلیم حاصل کر لینے کے بعد چھوٹی جماعت کی کتاب ہمارے اندر معنویت کا جذبہ پیدا نہیں کرتی، اسی طرح زبان و بیان کے ارتقا کی اس منزل پر پہنچ کر آج ہمیں مقیمی کے اسلوب کا ”لہا پن“ بھی صاف دکھائی نہیں دیتا۔ لیکن ارتقا کے راستے پر نظر جائے چلیے تو اُس دور میں مقیمی کا یہ دعویٰ باسحق نظر آنے لگتا ہے:

زبان کا اتا ہوں سچا جوہری کروں رت سخن سوں گہر گستری
مرزا مقیم اور مقیمی کی مثنویوں کے ساتھ بیجاپوری اسلوب، فارسی اسلوب کے زیر اثر آکر گولکنڈا کے اسلوب سے قریب تر ہونے لگتا ہے اور یہی وہ رجحان ہے جو آگے چل کر زبان و بیان کے مختلف علاقائی معیاروں کو ایک کر دیتا ہے۔
۱۔ ابن احمد عاجز اسی رجحان کو آگے بڑھاتا ہے۔ عاجز کی دو مثنویاں ”یوسف زلیخا“ (۱۶۳۳/۵۱۰۴۴ع) اور ”لیلیٰ مجنوں“ (۱۶۳۶/۵۱۰۴۶ع) تک

پہنچی ہیں۔

’یوسف زلیخا‘ میں عاجز نے اپنے اور اپنی کتاب کے بارے میں مفید مطالب معلومات فراہم کر دی ہیں۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے :

کہا یہ قصہ موت ابروہ ہے ہوئے دکھنی سوں تو پورت خوب ہے
لیبی بعد ہجرت ہوئی یک ہزار چہل چار پر جا کیا ہر قطار
محمد اے نام احمد پدر تخلص میں عاجز ہوا سر بسر
محمد بن احمد عاجز ، شیخ احمد گجراتی کا بیٹا تھا۔ یہ وہی شیخ احمد ہیں جنہوں نے محمد قلی قطب شاہ کے دربار میں اپنی دو طویل مثنویاں یوسف زلیخا اور لیلیٰ مجنوں پیش کی تھیں۔ بیٹے نے بھی اپنے باپ کے نقش قدم پر چل کر اس دور کے رنگِ سخن کے مطابق یہی دو مثنویاں لکھیں۔ ’یوسف زلیخا‘ میں سلطان محمد عادل شاہ کی مدح سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دربار میں پیش کی گئی تھیں لیکن لیلیٰ مجنوں میں ، جو یوسف زلیخا کے دو سال بعد لکھی گئی ، کسی بادشاہ یا امیر کی مدح میں کوئی شعر نہیں ملتا۔ احمد نے نظامی کی مثنوی یوسف زلیخا کو اپنی مثنوی کی بنیاد بنایا تھا لیکن احمد اور محمد کی مثنویوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ محمد عاجز نے احمد کی مثنوی کو اپنی مثنوی کی بنیاد بنایا ہے۔ عاجز کی مثنوی یوسف زلیخا کی ترتیب وہی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ احمد نے اپنی مثنوی میں تفصیل اور جزئیات نگاری سے رنگ بھرا ہے اور محمد عاجز نے اسے مختصر کر کے ، قصے کے بیان میں تیزی پیدا کر دی ہے۔ بیجاپوری مثنویوں کی یہ ایک عام خصوصیت ہے کہ ان میں زور قصے پر دیا جاتا ہے اور جزئیات نگاری کو زیادہ سے زیادہ ترک کیا جاتا ہے۔ ”چندر بدن و سہار“ میں بھی پھر موجود ہے۔ عاجز کی یوسف زلیخا میں نہ منظر نگاری ، بزم کے نقشے ، خوابوں کا بیان ، تفصیل سے آئے ہیں اور نہ شادی کا رنگ ، احوال سفر ، یوسف کی نیلاسی ، مصائب زندان ، بھائیوں کی ستاکی ، سراپا اور دایہ کے حالات و کوائف تفصیل سے بیان ہوئے ہیں۔ سارا زور ، جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں ، قصے کو تیزی سے بیان کر دینے پر ہے۔ اسی لیے احمد کی مثنوی کے مقابلے میں محمد عاجز کی مثنوی مختصر ہے اور فنی اعتبار سے کمزور بھی ہے۔ احمد نے محمد قلی قطب شاہ کی مدح میں بہت تفصیل سے کام لیا ہے اور حق مدح پوری طرح ادا کیا ہے لیکن عاجز نے مدح میں بھی اختصار سے کام لیا ہے اور سارا زور سخاوت و عدل پر دیا ہے۔ ساتھ ساتھ مصطفیٰ خان وزیر اعظم اور اندولہ خان سپہ سالار

۱۔ یوسف زلیخا : از محمد بن احمد عاجز ، (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

کی سخاوت و شجاعت کی بھی تعریف کی ہے :

لو سلطان محمد سو عادل ہے شاہ تو حاکم ہے اسلام کا دیں پناہ
توں خوش خلق ہے البیا اقلیا اسم ہا مستہا دیا تہہ دیا
بزرگی سلیاں کون حاتم تھی تھا سخاوت منے ختم حاتم تھی تھا
سخاوت شجاعت نگر کی نگر بزرگی توں دھرتا ہے خاتم ہفر
سخاوت منے مصطفیٰ خان تمام شجاعت منے ’رندلا‘ سا غلام
عدل داد میں ہے تو ثانی عمر دنیاں میں کہاوے نہ کوئی تہہ ہفر
ہے تعریف کرنے میں عاجز زبان ہو عاجز زبان تھی نبوی بیان
زبان و بیان کی سطح پر محمد کی مثنوی احمد کی مثنوی سے کہیں زیادہ صاف اور فارسی اسلوب سے قریب تر ہے۔ پچاس سال کے اندر اندر اسلوب بیان کی یہ تبدیلی اس بات کی علامت ہے کہ اردو زبان ، تیزی کے ساتھ فارسی زبان کے زیر اثر ’دھل‘ سمجھ کر ایک نئے ادبی معیار کی طرف بڑھ رہی ہے۔ احمد کی زبان پر گجری کا اثر گہرا ہے۔ وہ فارسی و عربی کے الفاظ کو کم سے کم استعمال کرنے پر زور دیتا ہے جس کا اظہار اس نے خود ”یوسف زلیخا“ ۱ میں کیا ہے :

عرب الفاظ اس قصے میں کم لیاؤں نہ عربی فارسی بھوتیک میلاؤں
لیکن محمد بن احمد عاجز کے ہاں فارسی الفاظ نہ صرف کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں بلکہ اظہار بیان کو ایک نئے رنگ ادا سے آشنا کر رہے ہیں۔ ان دونوں مثنویوں کی زبان و بیان اور اسلوب کے مزاج کو سمجھنے کے لیے احمد اور محمد بن احمد عاجز کی مثنویوں کے اس مقام سے یہ چند اضماع دیکھیے جہاں حضرت زلیخا ، عزیز مہر کو پہلی بار دیکھ کر اپنی دایہ سے کہتی ہیں کہ یہ وہ شخص تو نہیں ہے جسے اٹھوں نے خواب میں دیکھا تھا۔ مگر اب کیا ہو سکتا تھا ؟ شادی ہو چکی تھی۔ یہ دیکھ کر زلیخا رو پڑی ہیں اور گڑگڑا کر خدا سے دعا مانگتی ہیں۔ اس بات کو محمد بن احمد عاجز یوں بیان کرتا ہے :

زلیخا کری رو رو زاری پھوت ندا حق کا آیا ملے کا ’مرت
لکر ہم توں یوں آج اس یار تھی ہوئی تو خوش حال دیدار تھی
عزیز مہر تھی نہ کچھ کام ہے اے کام میانے دلارام ہے
اچھے موم کی کیلی جس قفل کون او ’درجک اسالت رہے درز توں

۱۔ یوسف زلیخا : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

کہ شہرگ مسرچ کون ذرا دیکھے جب تون خاطر اپنا جمع سیتی ...
 سنی حق تھی یو بات ہوئی مہربان پائے دل کی مقصود وئی ...
 احمد پہلے تفصیل کے ساتھ اس صورت حال پر پندرہ بیس اشعار میں روشنی ڈالتا ہے ، جذبات کی تصویر اُبھارتا ہے اور پھر یہ چند اشعار لکھتا ہے :

دینی آواز غیبی یہ بشارت جو بچ ہڈی تیں رکھیا کرتا ر امانت
 عزیز مصر پر جسے دل نہیں مچھ این اس مقصود بھی حاصل نہیں مچھ
 عزیز مصر تھی من بھاؤ ہے مچھ سمت سائیں مُکت بی چاؤ ہے مچھ
 نہیں کچھ ڈر تھے اس سنگ راہن اچھوتا راہسی اس تھی تیرا دھن
 نہیں فولاد کی اس پاس کیلی دھرے جون موم کدلی نرم ڈھیلی
 تیری دھن درجک اس تھی کیوں کھلے گی کلف الہاس پر وہ کیوں چلے گی
 زلیخا غیب تھی یہ خوش خبر ہائی دھرت سر دھر کے شکرانے منے آئی
 ہمد کی مثنوی کی بحر رواں اور فارسی اسلوب کے زہر اثر جدید اسلوب سے زیادہ
 قریب ہے ۔ یہی وہ تبدیلی ہے جو اس دور میں ہمد بن احمد عاجز کو تاجز ادب
 میں قابل ذکر بناتی ہے ۔

اس زمانے میں جامی ، نظامی ، ہاتھی اور خسرو کی پیروی میں یہ رواج
 تھا کہ شاعر اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھانے کے لیے ہر رنگ کی مثنویاں لکھتے
 تھے ۔ رزمیہ و یزمیہ بھی اور عاشقانہ بھی ۔ عاشقانہ موضوعات میں یوسف زلیخا
 کے ساتھ لیلیٰ مجنوں کا قصہ بھی بہت مقبول تھا ۔ یوسف زلیخا طریہ تھا اور
 لیلیٰ مجنوں المیہ ۔ احمد گجراتی نے مثنوی یوسف زلیخا لکھی اور اس کے بعد
 قصہ لیلیٰ مجنوں کو بھی اپنی ایک مثنوی کا موضوع بنایا ۔ احمد کی پیروی میں
 ہمد عاجز نے بھی ان دونوں قصوں پر طبع آزمائی کی ۔ یوسف زلیخا ۱۰۴۴ھ /
 ۱۶۲۴ع کی تصنیف ہے اور لیلیٰ مجنوں ۱۰۴۶ھ / ۱۶۳۶ع کی ۔ مزاج کے اعتبار
 سے دونوں مثنویوں میں یہ بات مشترک ہے کہ قصہ تیزی کے ساتھ بیان کیا
 جاتا ہے اور سارا زور صرف قصے پر ہے ۔

ہمد بن احمد عاجز نے اپنی مثنوی لیلیٰ مجنوں کی بنیاد ہاتھی کی مثنوی پر
 رکھی ہے لیکن اس کا شعر بہ شعر لفظی ترجمہ نہیں کیا ۔ ہاتھی نے فارسی مثنوی
 کی روایت کے مطابق تفصیل سے کام لیا ہے ۔ جزئیات نگاری ، منظر کشی ،
 محاکات و تخیل پر زور دیا ہے اور اس عمل سے مثنوی کا فنی اثر گہرا ہو گیا
 ہے ، لیکن عاجز نے اسے مختصر کر دیا ہے ۔ عاجز نے حسب ضرورت قصے میں

معمولی سی تبدیلی بھی کر لی ہے ۔ ممکن ہے یہاں اس نے احمد کی لیلیٰ مجنوں
 سے استفادہ کیا ہو ؛ مثلاً عاجز نے مجنوں ہی سے لیلیٰ اور مجنوں کے خاندانوں میں
 تعلقات دکھائے ہیں ۔ ہاتھی نے لیلیٰ مجنوں کی ملاقات پہلی بار مکتب میں
 دکھائی ہے ۔ ہاتھی کے ہاں مجنوں کے ایک خواب کو بیان کیا گیا ہے ۔ عاجز
 نے اس خواب کو ترک کر دیا ہے ۔ لیکن اس اختصار اور تبدیلی کے باوجود
 عاجز کی مثنوی کے اکثر اشعار ہاتھی کی مثنوی کا لفظی ترجمہ ہیں ۔

یوسف زلیخا کی طرح ، لیلیٰ مجنوں میں بھی ، مثنوی کی تہذیبی فضا خالص
 ہندوستانی ہے اور لیلیٰ بھی زلیخا کی طرح اسی ہر عظیم کی ایک عورت معلوم
 ہوتی ہے ۔ انداز عشق ، کیفیت ہجر و فراق ، معیار حسن اور جذبات و احساسات
 بھی اسی ہر عظیم کی روایت سے وابستہ ہیں ۔ عاجز لیلیٰ کا سراپا بیان کرتا ہے
 تو اس سراپا کو بڑھ کر لیلیٰ کسی عرب قبیلے کی لڑکی معلوم نہیں ہوتی ؛ مثلاً
 لیلیٰ کے سراپا کے یہ چند اشعار دیکھیے :

نرم ہال مختول عنبر فشان ختن میں ہے مُشک جس کا نشان
 نین دو مولے دیہیں چھند بھرے جسے سرگ دیکھے سو پھاندے ہرے
 چندر ایسے مُکھ میں ہے عیسیٰ بھن زلف ناگ رکھوال کرنے جتن
 اے لیلیٰ جیوں ستر اسکندری حسن کے سمندر میں ... زری
 سو کس میں عجائب ہیں باقوت لب کہے ہیں خجل دالت پیرے کے چہب
 زلفدان متور ہے مہتاب ما دیسے مُکھ ہانی میں گرداب سا
 رسنے کا برہ اوٹھ سو کتنی ستر جوبن دو مُقے نور کے اس اوپر
 ہے نازک گمر اس کی جیوں عنکبوت مگر اس میں مجنوں رہا کر سکت
 ہے شمشاد قد اس دلآرام کا سو مجنوں کے کہے منے تھا مکا
 ہوئی اس کی چودہ برس کی عمر سہولیں دونں جوبن کے جیوں دو چندر
 اس ہر عظیم کی تہذیبی چھاپ کے علاوہ ، جو چیز عاجز کے کلام کو اہم
 بناتی ہے ، یہ ہے کہ یہاں زبان و بیان اور اسلوب و آہنگ کا رخ اُسی ”مہارِ ریشتہ“
 کی طرف ہے جو تقریباً پچاس ساٹھ سال بعد ولی دکنی کے ہاں سورج بن کر چمکتا

- ۱۔ قدیم اردو : جلد دوم ، لیلیٰ مجنوں ، از عاجز ، مرتبہ ڈاکٹر غلام حسر خان ،
 ص ۱۹ - ۲۰ ۔
- ۲۔ لیلیٰ مجنوں : از ہمد بن احمد عاجز ، (للمی) المہمن۔ لرق اردو پاکستان
 کراچی ۔

ہے۔ اسی رجحان کی وجہ سے جب ہم جام ، جگت گورو اور عبدل کا کلام پڑھ کر عاجز کے کلام کو پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ سخت گری سے ہم کھلمے میدان میں آ گئے ہیں۔ مرزا مقیم ، مقیمی اور عاجز کی مثنویوں کے بعد زبان و بیان کا رخ مقرر ہو جاتا ہے اور بیجاپوری اسلوب اب شعوری طور پر فارسی اسلوب سے وابستہ ہو جاتا ہے جس کی واضح شکل ہمیں ملک خشنود کی ”جنت سنگار“ ، صنعتی کے ”قصہ بے نظیر“ اور رستمی کے ”خاور نامہ“ میں نظر آتی ہے۔ حسن شوق بھی اسی زمانے میں نظام شاہی سلطنت کے خاتمے کے بعد بیجاپور آ جاتا ہے اور عادل شاہی سلطنت کے سفیر کی حیثیت سے قطب شاہی سلطنت میں بھیجا جاتا ہے۔ یہ ۱۰۴۳ھ کے غرہ شوال کا واقعہ ہے۔ حسن شوق ایک کہنہ مشق شاعر تھا جس نے جنگ تالیکوٹ کے موقع پر ۱۵۶۲/۵۹۷۲ع میں ”فتح نامہ نظام شاہ“ کے نام سے ایک طویل مثنوی لکھی تھی اور سلطان محمد عادل شاہ کی نواب مظفر خاں کی بیٹی سے شادی کے موقع پر ایک اور مثنوی ”میزبانی نامہ“ کے نام سے تحریر کی تھی۔ حسن شوق نے خصوصیت کے ساتھ اردو غزل کی روایت کو اتنا آگے بڑھایا کہ ولی دکنی اسی روایت کا گھر سرسید ہے۔



چوتھا باب

فارسی روایت کا رواج

(۱۶۴۱ع-۱۶۵۷ع)

سلطان محمد عادل شاہ کا دور سلطنت بیجاپور اور گولکنڈا کے مذاق سخن کا سنگم بن جاتا ہے۔ ایک طرف بادشاہ کی علم پوری اور دوسری طرف ملکہ خدیجہ سلطان کی سخن سنجی نے مل کر سونے پر سہاگے کا کام کیا۔ خدیجہ سلطان کی شادی کے موقع پر بے حساب جہیز کے علاوہ بہت سے غلام بھی ساتھ آئے تھے۔ الہی غلاموں میں ملک خشنود نامی ایک غلام بھی تھا جس نے بیجاپور آ کر اپنے حسن انتظام ، وفاداری اور شاعرانہ صلاحیت کے سہارے اتنی ترقی کی کہ محمد عادل شاہ نے ۱۰۳۵ھ/۱۶۳۵ع میں اسے سفیر بنا کر گولکنڈا بھیجا۔ ملک خشنود اس دور کا ایک ممتاز شاعر ہے جس نے قصائد ، غزلیں اور مرثیے بھی لکھے اور محمد عادل شاہ کی فرمائش پر امیر خسرو کی ”یوسف زلیخا“ اور ”ہشت بہشت“ کو بھی دکنی اردو میں منتقل کیا۔ ملک خشنود کی بیشتر چیزیں آج دستیاب نہیں ہیں۔ ”یوسف زلیخا“ لایید ہے۔ ”جنت سنگار“ جو امیر خسرو کی مثنوی ”ہشت بہشت“ کا آزاد ترجمہ ہے ، اور چند غزلوں ، ایک ہجو اور ایک مرثیے کے علاوہ اور کچھ نہیں ملتا۔

”جنت سنگار“ ، جس میں آٹھ جہتیں یعنی آٹھ عینیں سجائی گئی ہیں ، ۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ع میں مکمل ہوئی جس کا ذکر ملک خشنود نے خود مثنوی میں کیا ہے :

کہانی ات بولیا سخنور کہ جیوں ہے آٹھ جنت آٹھ کوثر

۱۔ ڈاکٹر زور نے (اردو شہ ہمارے : ص ۴۹ - دکنی ادب کی تاریخ : ص ۴۸) ملک خشنود کی ایک مثنوی کا نام ”بازار حسن“ لکھا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

۱۔ حذیقۃ السلاطین ، مؤلفہ مرزا نظام الدین احمد ، ادارہ ادبیات اردو حیدرآباد دکن ، ۱۹۶۱ع کے الفاظ یہ ہیں : ”در غرہ شوال ملا“ حسن شوق لام حاجیے از چالسیہ عادل شاہ ہایہ سربر سلطنت مصیر آمد و یادگار گزرانید و بہ تشریف و اسب سرافراز شد۔“ ص ۱۴۶ -

بہشت تیوں پر یکس کا ایک نام ہے ملک ہور ہور کوثر سب عام ہے
امولک بے بدل جیوں زر نگار ہے جم اس کا ناؤں سو جنت سنگار ہے
”ملک خشنود“ موق صاف رولیا اس کے ناؤں کا تارخ رولیا
جیسا کہ آخری مصرعے میں اشارہ کیا ہے، ”ملک خشنود“ سے اس کا سند تصنیف
۵۱۰۵۰ نکلتا ہے۔ خشنود نے امیر خسرو کی ”بہشت بہشت“ کو اردو کا جامہ
پہنانے کا کام سلطان ہد عادل شاہ کے حکم پر کیا :
کے جب حکم عادل شاہ منجہ کڑوں آچنیا خسروی کا ماہ منجہ کڑوں
اس مثنوی پر خشنود بار بار نظر کرتا ہے اور اے اپنی ایسی یادگار شمار کرتا ہے
جس سے اس کا نام روشن رہے گا :
ہندے خشنود کا نادر بچن ہے چکوئی سمجا اوے سب نور آن ہے
”در خانہ“ کتاب جنت سنگار“ میں بھی اپنی اس عظیم کوشش پر روشنی

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

ہے کہ ”جنت سنگار“ کے ناقص خطوطے، غزولہ، برٹش میوزم، کے اس شعر
کو دیکھ کر :

عجب یک تہار میں گلزار دیکھا نچول چوں حسن کا بازار دیکھا
زور مرحوم کو یہ خیال ہوا کہ اس مثنوی کا نام ”بازار حسن“ ہو سکتا ہے
حالانکہ خشنود نے اپنی مثنوی کا نام بار بار ”جنت سنگار“ لکھا ہے۔
”جنت سنگار“ کے دو قلمی نسخے انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی کے
کتب خانہ خاص میں محفوظ ہیں۔ برٹش میوزم کا نسخہ ناقص ہے جس میں
صرف ایک ہزار اشعار ہیں۔ انجمن کے ایک نسخے میں ۳۱۶۰ شعر ہیں۔
ملک خشنود نے، جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے، ”جنت سنگار“ کے
اشعار کی تعداد ۳۲۲۵ بتائی ہے :

کہا ہوں بیت کا نادر شمار ہے جو ہے دو سو پچیس ہور تین ہزار ہے
انجمن کے اس خطوطے میں تقریباً سوا چار صفحات درمیان میں خالی ہیں۔ معلوم ہوتا
ہے کہ کاتب نے جس نسخے سے اسے لکھا ہے اس میں یہ صفحات یا تو خراب
ہوں گے یا پڑھے نہ جا سکے ہوں گے۔ یہ صفحات اس نے اس لیے خالی چھوڑ
دے کہ کسی اور نسخے سے پورا کر دے گا۔ ان خالی صفحات میں ۱۵-۱۶
شعر فی صفحہ کے حساب سے ۶۵ شعر ہونے چاہیں جو انجمن کے دوسرے
ناقص نسخے میں موجود ہیں۔ اس طرح ”جنت سنگار“ کا نسخہ مکمل ہو جاتا
ہے اور اشعار کی تعداد ۳۲۲۵ = ۶۵ + ۳۱۶۰ ہو جاتی ہے۔ (ج - ج)

ڈالتا ہے :

دیا ہوس عطارد جم قلم کون ہوں کھولیا محبت کے علم کون
خدا منجہ فہم کون ات بل دیا ہے قلم تو عنبر افشانی کیا ہے
عجب گلزار ہے سنگار بن کا نچھل فردوس کے نادر چمن کا
ستارے جیوں نچھل آسمان میں ہیں امولک تو رتن اس کھان میں ہیں
اے نادر ورق میں خوب گفتار کہ جوں اسکندری زرین میں جھلکار
اگر عارف کے من کون ناو جھاکا ولیکن عاتلان کے من کون بھاگا
اگر عارف ہوس اس پر کرے گا نظر جنت سنگار اوپر دھرے گا
رکھیا جن ناؤں نیکی کا جہاں میں سمج جیتا ہے او دونوں جہاں میں
چکچک چمک میں بشر کا ہے نشانی سو ہے نیکی و بعضے سب ہے فانی
پہر اوں بجے سوں کھول کہنا بچن اوے بھوت دن ناؤں رہنا
لکھیا ہوں عقل سوں نادر بھوت خوب ہوا ہے تو کتاب ہو آج محبوب
”جنت سنگار“ میں مثنوی کی روایتی ہیئت کے مطابق حمد باری تعالیٰ، اعت

رسالت پناہ، صفت معراج، منقبت پیماریار اور مدح میر مومن (م - ۳۴ - ۵۱ /
۱۹۲۳ ع) کے بعد داستان کا آغاز کیا گیا ہے۔ آغاز میں ان قصائے عیش و عشرت
کے لیے زمین ہموار کی گئی ہے جو مثنوی میں بیان کیے جانے والے ہیں۔ بادشاہ
سکندر سپاہ ابوظفر سلطان ہد عادل شاہ کی مدح کے بعد اصل قصہ شروع ہوتا ہے۔
شاہ ہرام کے لیے سات ملکوں سے سات حسین و جمیل دوشیزائیں منگائی جاتی ہیں اور
سات رنگ کے سات محل تیار کیے جاتے ہیں۔ بادشاہ ہر روز ایک محل میں ایک
دوشیزہ کے ساتھ داد عیش دیتا ہے اور ایک قصہ سنتا ہے۔ چلی مجلس محل گلزاری
میں معشوقہ تاناری کے ساتھ سہ شنبہ کو شروع ہوتی ہے۔ چہار شنبہ کو محل بنگش
میں یہ محل جمتی ہے۔ پنج شنبہ کو صندل میں اور جمعہ کو محل کالوری میں
بزم عیش مرتب ہوتی ہے۔ دو شنبہ کو محل سبز میں، شنبہ کو محل مشکین
میں اور یک شنبہ کو محل زعفرانی میں۔ اس طرح ہر رات نئی معشوقہ کے ساتھ
بجاس ترتیب دی گئی ہے اور ایک نئی داستان خانی گئی ہے۔ داستانیں دلچسپ
اور حیرت انگیز ہیں۔ جب سات دن گزر جاتے ہیں اور یہ عقلیں برخاست ہو
جاتی ہیں تو شاہ ہرام شکار کے لیے جاتے ہیں اور ایسے غائب ہوتے ہیں کہ آج
تک معلوم نہیں کہ شاہ کو زمین کہا گئی یا آسمان۔

بحیثیت مجموعی مختلف قصوں کا یہ مجموعہ، جن کا مرکزی کردار شاہ ہرام
ہے، دلچسپ ہے۔ لیکن ملک خشنود اپنے ترجمے میں وہ دلچسپی پیدا نہ کر سکا

جو امیر خسرو کی اصل فارسی مثنوی میں زبان و بیان اور فنی ہنر کی وجہ سے پیدا ہو گئی ہے۔ ”جنت سنگار“ کو پڑھتے وقت یہ محسوس ہوتا ہے کہ خشنود میں مثنوی لکھنے کی طرف فطری رجحان نہیں ہے۔ وہ ترقی جو شاہی غلام سے سفیر کے ہمدے تک خشنود نے کی اور جو عزت و احترام اسے دربار شاہی میں ملا وہ اس مخصوص مزاج ہی کی بدولت مل سکتا تھا جو بادشاہوں کے دربار میں ترقی کے لیے ضروری تھا اور جس مزاج کا اظہار قصیدے جیسی صنف کے ذریعے ہی ہو سکتا تھا۔ ”جنت سنگار“ میں حمد، نعت، منقبت، مدح میر مومن اور مدح محمد عادل شاہ میں جو جوش اور اظہار کی قوت محسوس ہوتی ہے وہ مثنوی کے بقیہ حصے میں خال خال دکھائی دیتی ہے۔ خشنود کی یہ شاعرانہ صلاحیت ایسے موقعوں پر بھی جم کر ابھرتی ہے جہاں وہ خود اپنی تعریف کرتا یا شاعرانہ تمثلی سے کام لیتا ہے۔ قوت اظہار کے اس فرق کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ان حصوں کے علاوہ باقی مثنوی میں وہ کسی نہ کسی طرح ”ہشت بہشت“ کا پابند تھا۔ اور ”ہشت بہشت“ چونکہ خود امیر خسرو کی مثنویوں میں شاہکار کا درجہ رکھتی ہے اور نہ صرف ”نغمہ“ کی آخری بلکہ خود امیر خسرو کی بھی آخری مثنوی ہے جس میں ”امیر خسرو کی شاعری ہنر کی اور پرکاری کی اخیر حد تک پہنچ گئی ہے اور اس خصوصیت کے لحاظ سے فارسی زبان کی کوئی مثنوی اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی“ اس لیے اس کا قدیم اردو میں ترجمہ کرنا خود ایک بڑا تجربہ اور امتحان تھا۔ ”ہشت بہشت“ کے انداز بیان، اختصار، سندی، واقعہ نگاری، تسلسل و ربط، روانی اور نئی توازن کا وزن اٹھانا ملک خشنود کی شاعرانہ صلاحیت سے باہر تھا۔ ”جنت سنگار“ کے ابتدائی حصے میں خشنود نے بیت بہ بیت ترجمہ کرنے کی روش کی لیکن جلد ہی اسے احساس ہو گیا کہ ہر شعر کا ایک شعر میں ترجمہ مشکل ہے اس لیے اس نے ترجمے کے مزاج کو اپنی سہولت کے مطابق بدل دیا۔ ہشت بہشت اور جنت سنگار کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ترجمہ مسلسل اور بیت بہ بیت نہیں ہے۔ کہیں اشعار چھوڑ دیے گئے ہیں۔ کہیں بڑھا دیے گئے ہیں۔ کہیں مفہوم کو الے کر اپنی زبان میں ادا کر دیا گیا ہے۔ کہیں ترجمے کو لفظی رکھا ہے۔ اکثر اشعار میں ردیف و قافیہ کو بدل دیا ہے۔ کہیں معنی میں تبدیلی کر دی ہے۔ کہیں رمزیات و تلمیحات کو بدل دیا ہے۔

۱۔ شعر العجم: شبلی نعمانی، حصہ دوم، ص ۱۶۳، مطبوعہ دارالمصنفین اعظم گڑھ۔

اس عمل نے اصل مثنوی کی اثر انگیزی کو بری طرح بھروح کیا ہے اور خسرو اور خشنود کے مزاج ایک دوسرے میں جذب نہیں ہو سکے۔ آئیے اس بات کو چند مثالوں سے دیکھیں:

جنت سنگار^۱ از خشنود

ہشت بہشت^۲ از امیر خسرو

سخن آن بہ کہ بعد حمد خدائی کہا ہوں حمد اول میں خدا کا
بود از نعت خواجہ^۳ دو سرائی کہا ہوں نعت بعد از مصطفیٰ کا
احمد آن مرسل خلاصہ^۴ کون حمد مصطفیٰ^۵ محبوب رب کا
پردہ پوش^۶ اسم بدامن^۷ عون کہے سارے نبی توں تاج سب کا
میر احمد کہ در احمد غرق است کہ احمد احمد میں باندیا کمر بند
کمر خدمت از بے فرق است جو ہو بندا ہے او صاحب خداوند
احمد اندر احمد کمر بند است نبی کا حق حبیب اللہ دیا ناؤں
یعنی ایں بندہ آن خداوند است نبی کا چھوٹیں یو کوئی دیکھیا نہیں چھاؤں
نعت شروع میں ہے اس لیے ملک خشنود اصل سے قریب تو رہنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن جب داستان پر آنا ہے اور زبان و بیان کے سرے تار و بود سے ایک نقش بناتے ہیں تو وہ نہ صرف اصل سے دور ہو جاتا ہے بلکہ احساس و جذبہ اور زور بیان کی وہ قوت جو ”ہشت بہشت“ میں محسوس ہوتی ہے ”جنت سنگار“ سے غائب ہونے لگتی ہے۔ مثلاً ”ہشت بہشت“ کی داستان ہفتم کا مقابلہ ”نغمہ آراستہ شاہ ہرام روز جمعہ در محل کانوری . . .“ سے کیجیے تو ترجمے کی نوعیت بدل جاتی ہے اور اثر و تاثر کا فنی عمل کمزور پڑتا محسوس ہوتا ہے۔

جنت سنگار

ہشت بہشت

روژ آدینہ کز خزاندہ^۱ نور عجب کچھ روز جمعہ تھا نورانی
سر ہروں زد شاہ^۲ کانور کیا ہرام اس دن شادمانی
کرد ہرام یا ہزار امید بچھل اس روز کا تھا نوجیو سور
جامہ کافور دام چون ناہید اپنیا بے بدل جیوں صاف کانور
اب پُر از خندہ چون گل سوری پرت ہرام میں تھا دل بری کا
شد بگنبد سرائے کانوری کیا کسوت عجیب مشتری کا

۱۔ ہشت بہشت: (قلمی)، انجمن اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ جنت سنگار: ایضاً۔

بلطانت لگار خوارزی کرد ترتیب رولق بزسی خدمت خاص را میان بر بست ہچو ہندوی آفتاب پرست از لب جام و جام لب ہر سے گلہ می داد گد گوارش سے شاہ با این چار دیدہ فروز بادہ میخورد تا باخر روز شب چون خورشید بست پردہ نار شد فلک ہر ز صد ہزار نگار گفت با آفتاب ہم ہراں تا مکالد فائدہ چون دگران نازنین چشمہائے ناز آلود در کف ہائے شاعر عالم سود گفت کائے خسرو زمین و زمان زہر فرمان تو ہمین و ہاں تا سپر بلند برپابست نور خورشید عالم آراست چہ بود نصف سور بے جاں را کہ کند پیش کش سلیمان را لیک چون دست من بذیل عطاست گرم شاہ پردہ پوش خطا است نقد کم سکہ را عیار دہم کلدی را رواج کار دہم

ترجمے میں اصل سے دور ہو جانے کی وجہ سے ”جنت سنگار“ کا وہ فنی اثر کمزور پڑ گیا ہے جس کی امید اصل کے مطابق رہنے سے کی جا سکتی تھی۔ ساری مثنوی میں کم و بیش ترجمے کا یہی رنگ ہے۔ لیکن ترجمے کے اس نقص کے

باوجود ملک خشنود قدیم اردو کے ان محسنوں میں شمار ہونا چاہیے جنہوں نے فارسی زبان کے ساتھ دکنی اردو کو مانجھا اور اس میں وہ زور، ایک گوچ، ایک جھنکار کرنے کی کوشش کی جس سے زبان کا دریا پاٹ دار ہو کر زیادہ روانی کے ساتھ بہنے لگا۔

اس مثنوی کے زبان و بیان کا وہی رنگ ہے جو عام طور پر اس دور کی اردو میں ملتا ہے۔ لیکن ”ہشت بہشت“ کے تخلیقی اثر کی وجہ سے خود ”جنت سنگار“ پر فارسی اسلوب کا اثر گہرا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ خشنود، بیجاپور میں رہنے کے باوجود، بنیادی طور پر گولکنڈا کی فارسی اسلوب و آہنگ والی روایت کا تربیت یافتہ تھا۔ اور اس دور میں جب اس نے اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار کیا، خود بیجاپور پر فارسی طرز احساس اپنے مخصوص اسلوب و آہنگ کے ساتھ غالب آ رہا تھا اور دکن کی ہندوی تہذیب فارسی تہذیب کے آگے سپر ڈال رہی تھی۔

ملک خشنود کی شعری صلاحیتوں کا اندازہ ”جنت سنگار“ کے حمد، نعت، منقبت اور مدح کے اشعار سے ہوتا ہے۔ یہاں ایک زور، ایک گوچ، ایک جھنکار کا احساس ہوتا ہے۔ لہجے کی بلند آہنگ ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے اور یہاں قصیدے کے نقوش دے دے سے ابھرتے دکھائی دیتے ہیں۔ خشنود نے، جیسا کہ ہم نے پہلے کہا ہے، قصائد بھی لکھے اور غزلیں اور مرثیے بھی لکھے لیکن اب تک یہ سب چیزیں، اس کے حالات زندگی کی طرح، پردہ تاریکی میں ہیں۔ قدیم پیاضوں میں تلاش کرنے سے ہمیں خشنود کا ایک مرثیہ، ایک ہجو اور چار غزلیں ملی ہیں جن سے اس کے شعری مزاج اور تخلیقی صلاحیتوں کا کچھ اندازہ ہوتا ہے۔

خشنود کے ہاں، اس دور کے دوسرے شاعروں کی طرح، غزل کا موضوع عورتوں سے باتیں کرنے تک محدود ہے۔ عشق کی دیوانگی، آنسوؤں کے موتی، برہ کی آگ، غم کا دریا، بے وفائی، وعدہ فراموشی اور رقیب یہی ملک خشنود کے موضوعات ہیں۔ غزل کا مقصد صرف عورت (جو محبوب ہے) کا ذکر اور اس کی اداؤں، وفاؤں اور جفاؤں کا بیان ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی اصناف و بھور نے ہندوی اصناف و بھور کی جگہ لے لی ہے اور اظہار کے سانچوں کے ساتھ معاشرے کا طرز احساس بھی بدل گیا ہے۔ اب جام، جگت گرو

اور عبدل کا رنگِ سخن بھیکا پڑ گیا ہے - خشنود کی یہ غزل دیکھیے :

اچھل چتر سکی کون ہمارا سلام ہے
جس کے ادھر میں شہد نے میٹھا کلام ہے
جنو جوں چکور ہوا تجھے دیکھت چندر مکھی
منج من میں اشتیاق چو تیرا مدام ہے
تجھ باج کیوں جیووں کہ جگت دیک بھ کہیں
پیو باج جن جیا آئے جینا حرام ہے
ہل ہل کوں دل منے میرے نس دن سو توں بسے
جوں برہمن کے من میں مدا رام رام ہے
گر پیارا توں رکھے کہ تو خشنود سات مل
قربان تجھ پہ میں بے میرا جنو تمام ہے

یہاں یہ بات واضح طور پر محسوس ہوتی ہے کہ وہ آویزش اور وہ کشمکش جو ہندوی اور فارسی طرزِ احساس کے درمیان ایک عرصے سے جاری تھی، اب ختم ہونے کے قریب ہے اور فارسی طرزِ احساس کا رنگ غالب آ رہا ہے - یہ اثر اس کے سارے کلام میں رنگ بھرتا دکھائی دیتا ہے - ایک اور غزل دیکھیے :

تھی مجھ پر میا پیاری تو جھوٹیں جنو لگاتے گئے
نین کے حاجباں بھج کر اشارت سوں ہلاتے گئے
ہوت قولان کے وعدے دے کئے مجھ سوں دغا بازی
رہی اوپر برہ کی آگ میں صندر کیوں جلاتے گئے
دو تن کی بات سن سن کر کبٹ دل پر تو دھرتے ہیں
اتا صب بوج کر مجھ کوں ہوم مدہ بھی ہلاتے گئے
برہ کے بس کھٹے مجھ دے سکیاں کا ڈنڈ نیارے ہیں
ادھر کا مجھ ہلا اسرت سسپتا ہو جلاتے گئے
چنچل سکیاں سوں مل مل کر ہنا اغیار ہوتے تھے
عجب معلوم ہوتا ہے جھوٹیں جھگڑا لگاتے گئے
نیر ہو عشق مشکل ہے حقیقت ہو مجازی کا
ہرت ہو روں کوں لا بھ سوں سوان جویاں تو کھاتے گئے

چتر خشنود کے باتاں پر سچیں میں کچ دیوانے ہیں
کہیے میں پیار سوں پیارے میرا ہو بوں ہلاتے گئے
اس غزل میں بھی یہی رنگ، یہی اثر جاری و ساری ہے - ایک غزل میں لاصحانہ انداز اختیار کیا گیا ہے جس کا ایک شعر یہ ہے :

اگر دنیا میں رکھنا ہے تو رکھ ایمان سوں یا رب
خزانا دے محبت کا، رہوں تجھ دھیان سوں یا رب

ایک غزل نما نظم میں ہارون ناسی گھوڑے کی بدخصلتی پر ہجویہ انداز میں شعر کہے گئے ہیں - یہاں بھی خشنود کی صلاحیتِ شعر گوئی ابھرتی ہے اور زور دکھاتی محسوس ہوتی ہے :

ہارون گھوڑا اولکین کھیکال ہے یک بار کا
اوس کی بری خصلت سنی سینا بھوٹیا ہے سار کا
رنگ میں حرامی ہو ہے سوں کا بڑا سر زور ہے
دھبی پھپھاتا چور ہے دل جوں بھر مردار کا
خوبی نہ اوس میں ماترا کھوٹا ہوا ہے دانت را
جاسا چراغان لاترا دل جوں بھر گفتار کا
مارے اگر چاہک کُبل دھبی کوں رکھنا ہے چکل
کھینچے تو نیں آئی نکل ہے وقتِ استغفار کا
انکے تسو چلنا نہیں آبھار میں ملنا نہیں
جون کاند کچھ ہلنا نہیں کھلکا ہے اودو ہار کا
خشنود توں گمیں ہے تیرا نہ کچ قصیر ہے
کھوٹے سوں کیا تدبیر ہے نیں ہے گنہ اس سار کا

اسی طرح غزل کی پشت میں تیرہ اشعار پر مشتمل ایک مربع مرثیہ ملتا ہے جس میں غم کے جذبات کو آہ و زاری کی سطح تک ابھارنے کی شعوری کوشش کا احساس ہوتا ہے - اس مرثیے کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ مرصع ہے - اس کا لہجہ و آہنگ بلند اور زور سے اونچی آواز میں بولتا ہوا محسوس ہوتا ہے - ہر شعر میں تین ہم قافیہ الفاظ اور چوتھا قافیہ مطلع کی مناسبت سے لایا گیا ہے :

ماتم محرم کا لبچچ تر جگ منے آیا عجب
دھرتی گکن پانال میں پھر آگ سلکایا عجب
ٹوٹا قلم ترغیا زباں کیوں کر لکھوں غم کا بیان
خم ہو رہا سات آسپاں غم نے بدل چھایا عجب

فردوس کا سب بھولیں روتا ہے نرگس یاحسن
بھاڑے ہے لالہ پیریں لبو میں چمن نہایا عجیب
مارے ہے شہ قہر کربلا سوئے ہے دکھ لک اک بلا
مرتا ہے عالم تلملا گھر گھر سو دکھ دھایا عجیب
سینا نی کا چاک ہے سارا ملک غمناک ہے
عالم اڑاتا خاک ہے کیا خلق دکھ پایا عجیب
شہ کا کٹے جب سر جدا من فاطمہ روویں سدا
انصاف کر میرے خدا تیرا بھیجے سایا عجیب
سارے محب زاری کریں سمدور نینا کا بھرین
باطن سینا سے ہو پھریں ماتم خبر لایا عجیب
شہ کا ابتدا خشنود ہے دیکھن چرن مقصود ہے
شاہد میرا معبود ہے جن چگ کو پرچایا عجیب

ملک خشنود کے ہاں قنی شعور، شرکونی میں اہتمام اور فنی سنگھار سے
شاعری کو سنوارنے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے۔ خشنود کا کلام اس بات کا
بھی احساس دلانا ہے کہ اب زبان و بیان کے دھارے کا رخ متعین ہو گیا ہے
اور اب وہ ولی دکھنی کی طرف بڑھ رہا ہے۔ ملک خشنود ایک پُرگو شاعر تھا۔
نصیبہ، ہجو، غزل و مرثیہ بمقابلہ مثنوی کے اس کے مزاج سے زیادہ مناسب
رکھتے تھے۔ اس نے فارسی روایت و اسالیب کو قدیم اردو زبان میں پیوست
کرنے اور اس رجحان کو واضح شکل دینے میں قابلِ قدر خدمات انجام دی ہیں۔
اردو زبان کا یہ دور فارسی اسلوب و آہنگ کے پھیلنے اور جذب ہونے کا
دور ہے۔ اس دور میں قصہ کہانیاں بھی فارسی سے اردو میں ترجمہ ہو رہی ہیں۔
اظہار کے سانچے اور خیالات و اشارات بھی اردو کا جامہ پہن رہے ہیں اور اسی
تہذیبی رجحان کے ساتھ معاشرے کا طرزِ احساس، پسند و ناپسند کا معیار اور
اس کا باطن اندر سے بدل رہا ہے۔ ہندوی تہذیب اور اسالیب و اصنافِ لکسال
باہر ہو رہے ہیں۔ اسی کے ساتھ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ خود فارسی زبان
کا عام رواج معاشرے میں روز بروز کم سے کم تر ہوتا جا رہا ہے اور رفتہ
رفتہ اردو زبان فارسی کی جگہ لے رہی ہے۔ لیکن فارسی کے عام رواج کے کم
ہونے کے باوجود یہ معاشرہ فارسی زبان کی تہذیبی و تخلیقی روح کو، اس کے تمام
اصناف، علامات، رمزیات، تلمیحات اور اسالیب کو اپنی زبان میں جذب کرنے
کی پوری کوشش کر رہا ہے تاکہ اردو زبان بھی فارسی زبان کی سطح پر آجائے۔

اس دور کا یہ ایک غالب رجحان ہے۔ دوسرا رجحان طویل نظموں کی طرف ہے
جو قصائد اور مثنویوں کی شکل میں نظر آتا ہے۔ سلطان محمد عادل شاہ کے تیس
سالہ دور میں جتنی طویل نظمیں اور مثنویاں لکھی گئیں کسی اور دور میں مشکل
سے نظر آئیں گی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فارسی کے زیرِ اثر اردو زبان کے تخلیقی
سوئے بھوٹ نکلے ہیں۔

اسی دور میں مقیمی کی ”چندر بدن و مہیار“ کی پیروی میں امین نامی ایک
شاعر نے ”بہرام و حسن بانو“ کے نام سے ”مقیمی مثال“ ایک مثنوی لکھنی
شروع کی:

یکایک میرے دل پر آیا خیال قصہ یک لکھوں میں مقیمی مثال
لیکن ابھی امین کی یہ مثنوی پوری بھی نہ ہوئی تھی کہ موت کا تقارہ باج گیا
اور اسے بے لیلِ سرام یہاں سے کوچ کرنا پڑا۔ امین، شاہ عالم کے مرید اور
ایک صوفی منقہ السان تھے۔ وہ کسی دربار سے وابستہ نہیں تھے۔ یہ ناتمام
مثنوی بھی اور بہت سی لاتعداد تخلیقات کی طرح ضائع ہو جاتی اگر اُس دور کے
ایک اور صوفی شاعر دولت شاہ کو اسے پایہ تکمیل تک پہنچانے کا خیال نہ آتا۔
موجودہ شکل میں، مثنوی ”بہرام و حسن بانو“ کے مطالعے سے یہ پتا نہیں چلتا
کہ امین نے اسے کہاں تک لکھا تھا اور دولت شاہ نے اسے کہاں سے آگے
بڑھایا اور مکمل کیا۔ دولت شاہ نے صرف ایک جگہ اتنا بتایا ہے کہ:

ہوئے بیت صد چار اور اک ہزار بیاں اس کا دولت کیا آشکار
امین نے ناقص رکھا تھا اسے کہ دولت نے پورا کیا اب اسے
ایک جگہ تاریخ تصنیف بھی دی ہے:

سن ایک ہزار اور پنجاہ میں جمعہ روز... ربيع ماہ میں
بفضلِ الہی کیا میں نظم تاریخ چہاروم کیٹا ختم

برٹش میوزیم میں ایک فارسی قصہ^۱ بھی امین کا لکھا ہوا موجود ہے، اور ان
دونوں کے مقابلے سے پتا چلتا ہے کہ یہ اردو مثنوی اسی فارسی مثنوی کا تقریباً
ترجمہ^۲ ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اسی امین نے یہ قصہ پہلے فارسی میں لکھا تھا

۱۔ ”بہرام و حسن بانو“ میں ایک جگہ یہ شعر ملتا ہے:

امین شاہ عالم ہمارے ہیں پیر ہیں روزِ حشر میں مرے دستگیر

۲۔ یورپ میں دکھنی خطوطات: از نصیرالدین ہاشمی، ص ۲۱۹۔

۳۔ اردو شہ پارے: ص ۴۰۔

اور اپنی آخری عمر میں ، مقیمی کی ”چندر بدن و مہیار“ کی مقبولیت اور فارسی زبان کے عام رواج کو کم ہوتے دیکھ کر ، اس قصے کو عوام تک پہنچانے اور مقبول بنانے کے لیے اسے اردو میں لکھنے کا خیال آیا ۔ فارسی اور اردو مثنویوں کے تقابل سے یہ بات اور واضح ہو جاتی ہے :

بہرام و حسن بانو ، از امین
(فارسی)

کہ ہنشین پیش من اے ۔ یو مہتر
ز استادن لشتن از تو بہتر
چرا ہستی تو استادہ بد ہشتم
یہا ہنشین بخور ساغر ز دستم
تو پیش من بخور سے من بہ ہشت
وگر نہ من ہسی ترسم ز لہشت
نشت آن دیو پیش شاہ و سے را
بخورد و گوش کرد آواز نے را
قصے کے آغاز میں بھی ایک جگہ امین نے اس طرف اشارہ کیا ہے :

قصا فارسی من کے ہائی خبر
خدا کی جو قدرت میں تھا یک شہر
کہیں اردو ترجمہ لفظی ہے ، کہیں مفہوم لے کر اپنی زبان میں ادا کر دیا گیا ہے ۔ کہیں چند اشعار کا اضافہ کر دیا گیا ہے لیکن قصے کی ترتیب ، واقعات ، مہیات اور جنگوں کا بیان ، عشق ، وصال اور عیش و عشرت کی تفصیل کم و بیش فارسی مثنوی کے مطابق ہے ۔ ”بہرام و حسن بانو“ کی زبان اور بیان صاف ہیں اور فارسی اسلوب کا اثر نمایاں ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ امین و دولت شاہ میں شعر گوئی کی اچھی صلاحیت ہے ۔ مناظر ، جذبات ، جنگوں اور مہیات کے بیان کا سلیقہ ہے ۔ شاعری کا معیار ان کے سامنے یہ ہے کہ لفظوں کو ہر محل استعمال کرنے سے وہ آہار موتی بن جاتے ہیں اور اسی عمل سے شعر کا وقار قائم ہوتا ہے :

زبان پر ہے جس کے موتی آہار
اسی کے بجن کا ہے اکثر وقار

اس مثنوی میں فارسی و ہری تلمیحات کا عمل دخل بڑھ جاتا ہے اور ہندوی تلمیحات کم و بیش غائب ہو جاتی ہیں ۔ یہ داستان دلچسپ اور رنگا رنگ ہے اور امین و دولت شاہ نے اسے سلیقے سے بیان کیا ہے ۔ اسی لیے اس دور کی نئی شاعری کا

ایک قابل قدر نمونہ ہے ۔ ”بہرام و حسن بانو“ مشقہ مثنوی کی اس روایت کو ، جو مقیمی کی ”چندر بدن“ میں نظر آتی ہے ، آگے بڑھاتی ہے ؛ مثلاً ایک مقام پر دکھایا گیا ہے کہ دیو بہرام پر عاشق ہو جاتا ہے اور اسے اٹھا کر باغ میں لے آتا ہے ۔ بہرام باغ میں سیر کر رہا ہے ۔ شہزادی حسن بانو اور اس کی تین سہیلیاں حوض میں نہا رہی ہیں اور آپس میں بہرام کا ذکر کر رہی ہیں ۔ بہرام حسن بانو کو دیکھ کر چپکے سے جاتا ہے اور ان سب کے کپڑے چھپا دیتا ہے ۔ جب یہ نہا کر حوض سے باہر آتی ہیں تو کپڑے نہ پا کر پریشان ہوتی ہیں ۔ اس صورت حال کو امین و دولت شاہ خوب صورتی سے یوں بیان کرتے ہیں :

اہس میں وہ کر آپ اپنا قرار
نہ دیکھا اہس رخت کون ٹھار کر
وہ رونے لگیں وہاں ٹھٹ زار زار
لگیں ڈھولنے باغ بہتر محام
وہاں ڈھونڈیاں بہرت ہزار ہو
کھڑیاں ہو اسی ٹھار گیتا آواز
توں ہے آدسی یا فرشتہ مگر
تو ہے ، اہس کی کہے آ مراد
وہ من شاہ وان سیتی آیا بچار
توت سیتی ملکر یوں کیتی عرض
جو کپڑے ہمارے رکھیں ہیں چھپا
انوں ساتھ تب شد اوٹھا بول کر
تمارے جو ہے ساتھ بانو حسن
میرا جیو اس پر ہوا ہے فدا
یہ من کر پریوں میں دیا تب جواب
توں ہے شد خرد مند روشن ضمیر
ہماری زبان میں کہیں کیا تجھے
ہبت تم نے ہم سوں کیا ہے خیال
کہاں ہم ہریراد کہاں آدسی
کہا شد نے ہرگز نہ ہوئے یہ بات
مرے تین اسی ساتھ اب کام ہے
اس مثنوی کے زبان و بیان ، لہجہ و آہنگ اور انداز فکر میں ایک ایسی

تبدیلی کا احساس ہوتا ہے کہ خود اس دور کے لیے جائز و عہد کی زبان اجنبی ہو کر رہ جاتی ہے۔ فارسی سے ترجموں کے رواج نے اس تبدیلی کو ایک واضح شکل دینے میں بہت مدد کی۔ ہم نے کہیں اس بات کا اظہار کیا تھا کہ جب ادیبوں اور شاعروں کو اپنی تخلیقی قوتوں کے اظہار کے لیے موجودہ راستہ تنگ نظر آنے لگتا ہے تو وہ اس زبان و ادب کی طرف رجوع ہوتے ہیں جو تہذیبی و سیاسی سطح پر ان سے قریب تر ہو۔ ابتدائی دور میں جو روایت ان سے قریب تھی وہ ہندوی زبانوں کی روایت تھی، اسی لیے اردو نے تقریباً پانچ سو سال سے زیادہ عرصے تک اس سے استفادہ کیا اور اپنے بنیادی لہجے، اسلوب اور مزاج کی تشکیل میں دل کھول کر مدد لی۔ لیکن جب اس روایت کا سوتا سوکھ گیا اور جو کچھ اس روایت سے لیا جا سکتا تھا لیا جا چکا تو اہل علم و ادب کی نظر فارسی زبان پر پڑی اور انہوں نے اس سے نئے خون کا اضافہ کر کے خود اردو زبان و ادب کو فارسی کی سطح پر لانے کی کوشش کی۔ جیسے جیسے اردو کا عام رواج بڑھتا گیا، ان کوششوں میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔ اسی احساس اور انداز فکر کے ساتھ اردو میں ترجموں کا دور شروع ہوا۔ سلطان محمد عادل شاہ کا دور فارسی سے اردو ترجموں کے اعتبار سے بھی خاص اہمیت کا حامل ہے۔ رستمی کا ”خاور نامہ“ بھی اسی خواہش کا نتیجہ ہے۔ یہ بہت بڑا کام تھا، کون کرتا؟ لیکن جب ملکہ خدیجہ سلطان نے کہا کہ جو کوئی خاور نامہ فارسی کو اردو کا لباس پہنانے کا اسے نہ صرف انعام و اکرام سے نوازا جائے گا بلکہ اپنے زمانے کے شعرا میں ممتاز و سرائز بھی سمجھا جائے گا تو کمال خاں رستمی نے اس کام کا بیڑا اٹھایا اور ڈیڑھ سال کے عرصے میں فارسی ”خاور نامہ“ کا کم و بیش بیت بہ بیت ترجمہ کر دیا۔ یہ ترجمہ ۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ع میں پایہ تکمیل کو پہنچا۔

کمال خاں رستمی، اسماعیل خاں کا بیٹا تھا جسے عادل شاہیوں کی طرف سے غلطی خاں کا خطاب ملا تھا۔ اسماعیل خاں کا خاندان چھ پشتوں سے دبیر شاہی کے عہدے پر فائز تھا۔ کمال خاں رستمی نہ صرف علوم و مروجہ سے بہرہ ور تھا بلکہ فارسی قصائد و اردو غزلیات کی وجہ سے بھی بجاپور میں شہرت رکھتا تھا۔ خاور نامہ فارسی ایک طویل مثنوی ہے جسے ابن حُستام (۵۸۷ھ/۱۱۹۰ع) نے ۱۰۲۹ھ/۱۶۲۰ع میں ”شاہنامہ فردوسی“ کی روایت کو سامنے رکھ کر لکھا۔

۱۔ خاور نامہ : مرتبہ شیخ چاند، مطبوعہ لرق اردو بورڈ کراچی، ۱۹۶۸ع۔

اس وقت تیموری سلطنت پر امیر تیمور کا بیٹا حکمران تھا۔ دکن میں احمد شاہ بہمنی کی سلطنت تھی اور گیسو دراز کے انتقال کو پانچ سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ خاور نامہ فارسی کے دو موجود مخطوطوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان دونوں کی ترتیب و تدوین میں بھی فرق ہے۔ ایک نسخے میں کچھ اشعار زیادہ ہیں جو دوسرے نسخے میں نہیں ہیں۔ اس بات کے پیش نظر جب خاور نامہ دکنی سے ان مخطوطوں کا مقابلہ کیا جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ترجمہ کرنے وقت رستمی کے سامنے کوئی اور نسخہ تھا۔ خاور نامہ دکنی کے واحد مخطوطے میں بیچائے ۲۴۰۰۰ اشعار کے کل ۲۲۰۶۱ اشعار ہیں جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ نسخہ بھی مکمل نہیں ہے۔ دو ایک مقام پر بے ربطی کا احساس بھی اسی لیے ہوتا ہے۔ ترجمہ دکنی بحیثیت مجموعی فارسی متن کے مطابق ہے لیکن بعض مقامات پر مطلب کی وضاحت کے لیے دو چار اشعار کا اضافہ کر دیا گیا ہے اور کہیں کہیں فارسی اشعار ترک کر دیے گئے ہیں۔ بعض اشعار کو آگے پیچھے، اوپر نیچے بھی کر دیا گیا ہے۔ جہاں تک ترجمے کا تعلق ہے ترجمہ زیادہ تر اصل کے مطابق ہے۔ بھر بھی ایک ہے۔ داستان کی ترتیب اور کہانی کے تسلسل کو بھی مترجم نے جوں کا توں برقرار رکھا ہے۔ اکثر قانونوں کو بھی اصل کے مطابق رکھا گیا ہے۔ ترجمے کی نوعیت اور مزاج کو سمجھنے کے لیے ہم فارسی و اردو خاور نامہ سے چند اشعار درج کرتے ہیں :

خاور نامہ فارسی

خاور نامہ اردو

نہد بر سر کوہ زریں کمر	رکھے کوہ زریں کمر کے ابر
گمے چتر مشکیں گمے تاج زر	کدھیں تاج مشکیں کدھیں تاج زر
بر آرنده خیمہ بے ستون	اچایا ہے منڈپ او بن تہالب سون
نگارنده سقز زنگار گون	رنگایا ہے اسبان زنگار سون
چہ میگویم از راز چرخ بلند	کہوں راز کیا چرخ کا کھول کر
نگہ کن بریں تیرہ خاک نژد	زمیں سات طباق رکھیا تول کر
بر آید عروس بہار از چمن	عروس بہار آ کرے انجمن
بروید گل و لاله و استرن	زمیں پر اٹھے لالہ پور نستر
بروں آید از غنچہ خاتون گل	باہر آئے غنچہ تھی گل در چمن
بسر بزی تخت میمون گل	برے تخت پر پادشاہان گمن

۱۔ نور خرد روشنائیم بخش مجھے عقل دے لا بھانوں تجھے
 ۲۔ بیگانگی آشنائیم بخش صفت آپ زبان سوں بکھانوں تجھے

ان چند مثالوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ترجمہ کم و بیش اصل کے مطابق ہے۔ رستمی نے ایک ایسی زبان کی شاعری کا ترجمہ کیا جو اپنی ہنسی کا اظہار تقریباً چھ سو سال پہلے ”شاہنامہ“ فردوسی میں کر چکی تھی، دکنی اردو میں کر کے، جو ابھی اپنے دور تشکیل سے گزر رہی تھی، نہ صرف اپنے شاعرانہ کمال کا ثبوت دیا بلکہ خود اس زبان کی غیر معمولی صلاحیتوں کو بھی سامنے لایا۔ چوبیس ہزار اشعار کی یہ اردو مثنوی یقیناً ایک ایسا کارنامہ ہے جو رستمی کے نام کو ہمیشہ روشن رکھے گا۔ خود رستمی بھی اسے ایک معجزہ سمجھتا ہے:

کیا ترجمہ دکھنی دور دلپذیر بولیا معجزہ یو کال خان دیبر

رستمی کی مشکلات کا اندازہ وہ لوگ کر سکتے ہیں جنہوں نے ایک زبان کی شاعری کو دوسری زبان میں ترجمہ کرنے کا کام کیا ہے اور خصوصیت سے جب وہ زبان دوسری زبان کے مقابلے میں ابھی اپنے لڑکپن کے دور سے گزر رہی ہو۔

”خاور نامہ“ اردو زبان کی طویل ترین مثنوی ہے جس میں ۲۲۲ عنوانات قائم کیے گئے ہیں۔ یہ ایک فرضی داستان ہے جس کے مرکزی کردار حضرت علی ہیں۔ مزاج کے اعتبار سے یہ قصہ ”داستان امیر حمزہ“ فارسی سے ملتا جلتا ہے۔ ”خاور نامہ“ میں بھی سرکہ آرائیاں اور بہادری و شجاعت کے کارنامے ہیں۔ کفار کی فوجوں سے مسلمانوں کی جنگیں ہیں جن میں بالآخر مسلمان فتح یاب ہوتے ہیں۔ یہاں جادوگر بھی ہیں اور ساحر و عیثار بھی۔ حیرت انگیز واقعات بھی ہیں اور عجیب و غریب قصے بھی۔ قدم قدم پر مشکلات اور دشواریوں کا بیان بھی ہے لیکن ہمت و استقلال، بہادری و مردانگی، اسلامی جوش و عقیدہ سے آخرکار مسلمان ان سب پر غالب آ جاتے ہیں اور کافروں کو ہزاروں لاکھوں کی تعداد میں مسلمان کر لیتے ہیں۔

یہ داستان آنحضرتؐ کی زندگی ہی میں شروع اور ختم ہونے والی گئی ہے۔ مسجد اقصیٰ میں آنحضرتؐ صحابہ کرام کے ساتھ تشریف فرما ہیں۔ صحابہ کرام اپنی اپنی بہادری کے کارنامے سنا رہے ہیں۔ سعد وقاص اپنی بہادری کا ذکر کرتے ہیں اور ابوالمعجن، جن کی تربیت حضرت علیؑ نے کی تھی، اپنی شجاعت کی داستان سناتے ہیں۔ کسی بات پر دونوں میں تکرار ہو جاتی ہے۔ اس پر حضرت عمر چراغ پا ہو جاتے ہیں اور دونوں کو چابک سے مارتے ہیں۔ اس پر یہ لوگ وہاں سے غصے میں اٹھ کر، ہتھیار باندھ کر، اپنے اپنے گھوڑوں

پر سوار ہو کر، الگ الگ سمتوں میں، جنگل کی طرف چل دیتے ہیں۔ ایک جنگہ پھر دونوں کی ملاقات ہوتی ہے اور دونوں ایک دوسرے سے کہتے ہیں کہ جب تک وہ عمر سے بدلہ نہ لیں گے، چین سے نہ بیٹھیں گے۔ چلتے چلتے وہ ایک ایسے ملک میں پہنچے جس کا بادشاہ ہلال بن علقمہ تھا۔ یہاں ان دونوں سورماؤں کی سرکہ آرائیاں شروع ہوتی ہیں اور خاور نامہ مختلف جنگوں، بہادری و شجاعت کے کارناموں کے بیان کے ساتھ قدم قدم آگے بڑھتا ہے۔ ادھر آنحضرتؐ جب دیکھتے ہیں کہ تین دن ہو گئے ہیں اور سعد وقاص اور ابوالمعجن مدینہ واپس نہیں آئے تو حکم دیتے ہیں کہ وہ جہاں ہوں انہیں لایا جائے۔ حضرت علیؑ اپنے غلام غنبر کے ساتھ ان کی تلاش میں نکلتے ہیں۔ یہاں سے ”خاور نامہ“ کا مرکزی کردار اور ہیرو داستان میں داخل ہو جاتا ہے اور پھر مختلف مراحل سے گزرتا، سزلیوں کو سر کرتا پہلے سعد وقاص سے ملتا ہے اور پھر ہزار مشکلات کے بعد ابوالمعجن سے ملاقات ہوتی ہے۔ داستان میں کئی عورتیں بھی سامنے آتی ہیں جو بادشاہوں کی بیٹیاں ہیں یا بیٹیاں اور جو اسلام قبول کر کے مسلمانوں کے ساتھ دائر شجاعت دیتی ہیں۔ دل افروز، نوادر کی بیٹی ہے جس کی شادی سعد وقاص سے ہو جاتی ہے۔ بادشاہ جمشید کی بیٹی گل چہرہ اور بہن پری رخ بھی داستان میں ابھرتی ہے۔ صلصال شاہ کی ملکہ گلنار بھی اہم کردار کے طور پر سامنے آتی ہے جو صلصال کی موت کے بعد مسلمان ہو جاتی ہے۔ عمرو امیہ حضرت علیؑ کی فوج میں شامل ہیں اور اپنی عیاری سے نہ صرف داستان کو دلچسپ بنا دیتے ہیں بلکہ حضرت علیؑ کی ہر وقت مدد بھی کرتے ہیں۔ ”خاور نامہ“ کے عمرو امیہ مزاجاً داستان امیر حمزہ کے عمرو عیار ہی کا ایک روپ ہیں جو داستان میں عمل حرکت پیدا کرتے ہیں۔ ”خاور نامہ“ بھی، جیسا کہ اس زمانے کی ہر داستان میں ملتا ہے، فتح پابی اسلام پر ختم ہوتا ہے اور جب حضرت علیؑ لاو لشکر اور مال غنیمت کے ساتھ مدینہ پہنچتے ہیں تو آنحضرتؐ اور دوسرے صحابہ کرام، دوست احباب، عزیز و اقارب، چھوٹے بڑے سب مدینہ سے باہر آ کر ان کا استقبال کرتے ہیں اور اس طرح غمی خوشی سے بدل جاتی ہے۔

”خاور نامہ“ کی داستان کا مزاج بھی قدیم داستانوں کے انداز پر اٹھایا گیا ہے۔ اس میں مذہبی جذبات، جوش و عمل اور جذبہ جہاد کو ابھارا گیا ہے اور محیر العقول واقعات اور مافوق الفطرت عناصر سے دلچسپی اور حیرت کے عناصر پیدا کیے گئے ہیں۔ انسان کی چھپی ہوئی خواہشیں ذرا سی دیر میں کسی غیر معمولی عمل سے اس طرح پوری ہو جاتی ہیں کہ داستان سننے والے کے دل کی کلی کھل جاتی ہے۔ مشکلات، مصائب اور جنگ و جدال سے داستان کے

مزاج میں تجسس کا رنگ بھرا گیا ہے ، اور جب یہ رنگ بھر جاتا ہے تو فتح کی خوشی یا وصل کی لذت سے سننے والوں کو ٹھنڈک بہم پہنچانی جاتی ہے ۔ یہاں تخیل کا عمل تیز اور قوت پروراز ذرا سی دیر میں منزلوں کی مسافت طے کر لیتی ہے ۔ ”خاور نامہ“ میں داستان کا سانچا پیچیدہ ہے ۔ داستان میں سے داستان نکلتی ہے اور پھر یہ سب آگے چل کر مرکزی کردار سے مل کر ایک وحدت میں تبدیل ہو جاتی ہیں اور داستان خوشی اور فتح و کامرانی کے ساتھ اختتام کو پہنچتی ہے ۔ رستمی کا یہ شعر داستانوں کے اسی مزاج کی طرف اشارہ کرتا ہے :

خوشی سات آخر ہوتی داستان جو بولیا ہوں میں قصہ داستان

طویل نظم میں اکثر ترتیب ، ربط ، تسلسل اور توازن صحیح طور پر برقرار نہ رہے اور شاعر کو مختلف کیفیات ، جذبات ، مناظر اور نقشوں کی منظر کشی پر عبور حاصل نہ ہو تو طویل نظم کا پڑھنا دشوار ہو جاتا ہے ۔ ”خاور نامہ“ میں داستان کی ترتیب و تسلسل میں توازن بھی ہے اور ساتھ ساتھ دلچسپی و رنگینی بھی موجود ہے ۔ مصنف و مترجم دونوں نے شعوری طور پر اس دلچسپی کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے ۔ ”خاور نامہ“ ایک رزمیہ داستان ہے جس میں مذہبی رنگ کے ساتھ ساتھ دلکشی و دلفریبی کے عناصر کو بھی موقع و محل کے مطابق ابھارا گیا ہے ۔ چونکہ خاور نامہ فارسی کے مصنف کے سامنے فارسی زبان کا شاہکار شاہنامہ فردوسی تھا اس لیے اس کا تخلیقی اثر اس مثنوی کے مزاج و بیان میں رنگ گھولنا محسوس ہوتا ہے ۔ یہی اثر خاور نامہ اردو میں بھی اہنا رنگ جاتا ہے ۔ یہ اردو زبان کی خوش قسمتی تھی کہ اپنی تشکیل کے ابتدائی دور ہی میں اس نے خود کو بنائے ، ستارے اور نکھارنے کے لیے مسلسل موضوعات کو اظہار کا وسیلہ بنایا اور ایک ایسی زبان کے ترجموں سے خود کو مانجھا جو اس وقت ترقی پذیر قوتوں کے سہارے بڑھتی بڑھتی تہذیبی زبان کی حیثیت رکھتی تھی ۔ یہ عمل سنسکرت یا کسی ہندوی زبان کے سہارے اس دور میں ممکن نہیں تھا ۔ اس تخلیقی عمل سے اردو زبان میں بیان کی قدرت ، اظہار کی آسانی پیدا ہو گئی اور نئے الفاظ ، تراکیب و بندش ، تلمیحات و رمزیات نے اردو زبان کے ذخیرہ لغت میں شامل ہو کر ، اس کی کالپ کر دی ۔

زلذہ زبانیں ہمیشہ بول چال کی زبان سے اپنے مزاج ، لہجے ، آہنگ و اسلوب کی تشکیل کرتی ہیں ۔ رستمی نے بھی خاور نامہ فارسی کی سادہ و ہرکار زبان کا روزمرہ اور عام بول چال کی زبان میں ترجمہ کیا ہے ۔ رستمی کا ترجمہ

ملک خوشنود کی ”جنت سنگار“ سے فنی اثر کے اعتبار سے کہیں بہتر ہے ۔ اکثر اشعار ایسے ہیں جو سہل بمتنع ہیں اور جن میں نظم و نثر کی ترتیب ایک ہی رہی ہے ۔ یہ بات واضح رہے کہ یہ عمل آج کا شاعر نہیں کر رہا ہے جب کہ زبان کدھل منجھ کر ایک معیار پر آ چکی ہے ۔ بلکہ آج سے تقریباً ساڑھے تین سو سال پہلے کا شاعر یہ کام اس وقت انجام دے رہا ہے جب زبان خود معیار کی تلاش میں سرگرداں تھی ۔ شاہنامہ فردوسی نے ، اسلوب بیان و طرز ادا کی سطح پر ، جو کچھ خاور نامہ فارسی کو دیا اس کا ایک حصہ ترجمے کے ذریعے اردو زبان کے مزاج میں بھی شامل ہو گیا ۔ خاور نامہ اردو میں سینکڑوں الفاظ ایسے استعمال میں آئے ہیں جو آج اگرچہ ترک کر دیے گئے ہیں لیکن بنیادی طور پر اسلوب بیان ، آہنگ و لہجہ اور طرز احساس کی وہ قوت اس میں موجود ہے جو آئندہ دور میں ایک ”معیار“ کے طور پر قبول کر لی جاتی ہے اور جس پر خود جدید اردو اسلوب کی بنیاد قائم ہے ۔ ترقی یافتہ فارسی زبان کے سہارے ترجمے کی زبان بھی زور بیان سے آشنا ہو جاتی ہے اور اسی وجہ سے رستمی کا اسلوب بیجاپور کے ادبی اسلوب سے الگ ہو جاتا ہے کہ ترجمہ کرتے وقت رستمی کا تعلق برابر راست فارسی زبان اور اس کے اسلوب سے تھا ۔ مثلاً ایک موقع پر حضرت علی دشمن کو لکارتے ہیں اور اپنی بہادری و سردانگی کا اظہار رزمیہ انداز میں اس طرح کرتے ہیں :

میں او ہوں جو کھینچتا ہوں جب ذوالفقار

لہو سات بھرتا ہوں سب دشت و غار

میں او ہوں جو جھکڑے میں جنگی ہلنگ

سنجے دیکھ کر ہارتا او بی جنگ

میں او ہوں جو اندر صفر کارزار

کایا ہوں بی میں صینہ ذوالخار

میں او ہوں جو جب ہاتھ لیتا ہوں تیغ

اچاتا ہوں آتش ز دریا و میغ

میں او ہوں جو از زور بازوئے من

نہیں ہے فلک ہم ترازوئے من

میں او ہوں جو گردوں سے میرا کلاہ

سر سرکشاں ہے مری خاکبر راہ

میں او ہوں جو مجھ تاب ابروئے من
نہیں دیکھے کوئی آنکھ ہو روئے من
میں او سار ہوں جو ابھی از ہج روئے
نہیں دیکھیا پیٹ مجھ کوئی روئے

(رزمِ مہارِ طہاس با سپاہِ علی علیہ السلام)

یہاں اظہار میں وہ قوت محسوس ہوتی ہے جو میدانِ جنگ کی نقشہ کشی کے لیے ضروری ہے۔ الفاظ میں تیزی و تندہی ہوتی ہے اور لہجے میں درشتی و افتخار بھی۔ توازن کے ساتھ ساتھ دشمن کو للکارنے والی شخصیت کے بھاری بھرکم ہن کا بھی احساس ہوتا ہے۔ یہ تخلیقی و شاعرانہ عمل مثنوی میں جگہ جگہ ملتا ہے اور رستمی کے ترجمے کو اردو ادب کی تاریخ میں ایک اہم مقام دیتا ہے۔ ترجمہ اتنا اچھا اور زوردار ہے کہ قدیم زبان و بیان کے معیار سے دیکھا جائے تو اصل معلوم ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے رستمی اس دور کا ایک بڑا نام ہے۔ رستمی نے دکنی میں آکر جو کچھ لکھا وہ ہم تک نہیں پہنچا لیکن قدیم بیاضوں میں اس کی چند غزلیں ہماری نظر سے ضرور گزری ہیں۔ غزل، مثنوی کے مقابلے میں، کم اہم سمجھی لیکن شروع ہی سے ایک صنفِ سخن کی حیثیت سے دکن کے ادبیات میں ملتی ہے۔ اس دور کی غزل کی روایت کے مطابق رستمی کی غزل کا موضوع بھی حسن و عشق کا بیان اور عورتوں سے باتیں کرنا ہے۔ یہاں حمزہ ہے اور ناز و ادا ہیں۔ شوخ مست، برہ، محبوب کے وعدے اور سدھ، ہدھ، لٹنے کا ذکر ہے۔ یہ اردو غزل کی روایت کے وہ اولین نقوش ہیں جن کی مدد سے قدیم اردو غزل کے ارتقا کا مطالعہ کر کے اس رجحان کو تلاش کیا جا سکتا ہے جس کا نقطہ عروج خود ولی دکنی کی غزل ہے۔ اس تاریخی اہمیت کے پیش نظر رستمی کی یہ غزل دیکھیے:

سستی سوں چنھل سیج میں جب مست اوٹھے ہیں
شوخی سوں لین دو میری سدھ کو لوٹے ہیں
دو نین پھل دھک سو اس لوگ کہیں یوں
باگن کے شکاراں کوں یو ہرلا جو چھوٹے ہیں
ہمڑے کیری بھالیاں کا لنت غیر کیا ہوجھے
عاشق کوں یو پوچھو جو اسے دل میں پھوٹے ہیں
رُستاق سو نمن موت ہے منجہ کہنوں روٹھے ہیں
یو بات تو رُسنے کے نہیں گو کہ روٹھے ہیں

ہنسے چمن عاشق کوں یو لہو نہ گھٹانا
برہا کے دکھاں نے وکھٹیاں بہوت کھوٹے ہیں
دل عشق میں ٹوکڑے ہوا گر حیف نہ کرنا
ساندے جو محبت نے جو کوئی دل جو ٹوٹے ہیں
خوبان کرے وعدے کوں نکو رستی دل لاڑ
تغنیق کہے جس سوں وہی جھوٹ موٹے ہیں

رستمی کے ”خاور نامہ“ اور اس کی غزل میں دو الگ الگ اسلوب نظر آتے ہیں۔ ”خاور نامہ“ میں ”نیا اسلوب“، فارسی زبان سے ترجمے کی وجہ سے، جم کر سامنے آیا ہے اور غزل میں وہ ابھی آہستہ آہستہ جذب ہو رہا ہے۔ یہی وہ فرق ہے جو ”خاور نامہ“ اور غزل کو الگ الگ کر رہا ہے۔

اس دور میں مثنوی کی صنف اتنی مقبول ہوئی کہ ہر شاعر کے دل میں یہ خیال جاگزیں ہو گیا کہ اپنے نام کو بقائے دوام دینے اور اپنی شہرت کو چارچاند لگانے کے لیے یہی صنفِ سخن بہترین ذریعہ ہے۔ صنفی نے اپنے علم و فضل کے پیش نظر جب اپنے کام کا جائزہ لیا تو دیکھا کہ عمر عزیز کا ایک بڑا حصہ گزر گیا ہے لیکن اس نے ابھی تک کوئی ایسا کام نہیں کیا جو یادگار رہے۔ اپنی مثنوی ”قصہ بے نظیر“ میں اس کا ذکر تفصیل سے کیا ہے کہ ایک رات وہ اسی خیال میں غلطان و پیچان تھا اور خیالات فوج در فوج اُملے چلے آ رہے تھے۔ معنی کے گل چراغ کے مانند کھلے توڑے کہ یہ بات دل میں آئی کہ جگ میں جینا ناپائدار ہے۔ یہاں دائم حیات کسی کو نہیں ہے مگر وہ انسان زندہ رہتا ہے جس سے کچھ یاد کر رہے:

اگر تجھ نے کچھ نا رہے یادگار تو جینا نہ جینا ترا ایک سار
دل نے کہا کہ اولاد سے نام روشن رہتا ہے لیکن پھر یہ خیال آیا کہ سخن ہی غیر فانی ہے: ع

امر لک رتن سو سخن ہے سخن

سخن کی یہ قوت ہے کہ وہ ایک پل میں آسمان سے کئی آفتاب لے آتا ہے۔ سخن کا بیان حق کا خزانہ ہے۔ یہ عالم الغیب کا گنج ہے۔ اسی کا گزارا سدا سرسبز رہتا ہے۔ سخن ایک ایسا اصول موتی ہے جو ہر شخص کے ہاتھ نہیں آتا۔ جیسے ہر صدف میں موتی نہیں ہوتا، ہر نافہ خوشبودار نہیں ہوتا، سب چینل شیر نہ نہیں ہوتے، سارے ہرندے خوش ادا نہیں ہوتے، سارے ستارے آفتاب نہیں ہوتے، اسی طرح ”شعرِ سلیم“ بھی ہر شخص کے بس کا روگ نہیں ہے۔ اس معاشرے میں شعر و شاعری بنیادی قدر کا درجہ رکھتی تھی اور شاعری ہی سے لوگوں کی عظمت

پرکھی اور ناپی جاتی تھی۔ اس بات کے دل میں آنے ہی صنعتی کی طبیعت میں جوش پیدا ہوا اور وہ سوچنے لگا کہ وہ کس قصے کے ترانے چھیڑے؟ کس حکایت کے دریا میں تیرے؟ کس من موہن یا گلبدن کی حکایت بیان کرے؟ کس بادشاہ کی جنگ کی داستان سنائے؟ اس معاشرے کے یہی دل پسند موضوعات تھے اور شعر و ادب میں انہی موضوعات سے اپنے تخلیقی جوہروں کی داد لی جاتی تھی۔ وہ ابھی اسی ادھیر پن میں تھا کہ:

سو اتنے میں ملہم نے مجھ دل بھیتر کہا میں کہتا ہوں سو ہو نظم کر
نو آ اوس حکایت اہر نظم کر نہ پندیا کینے دوسوں توں نظم کر
جب یہ الہام اس پر ”آشکار“ ہوا تو صنعتی نے اسے فارسی میں لکھنے کا ارادہ کیا لیکن عزیزوں اور دوستوں کا اصرار یہ تھا کہ:

اے فارسی بولنا شوق تھا ولے کے عزیزان کون ہوں ذوقی تھا
کہ دکھنی زبان سوں اے بولنا جو سبھی نے فوقی بولنا
ان اشعار سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ صنعتی کو فارسی زبان پر قدرت حاصل تھی اور وہ اس دور میں فارسی زبان کے عالم و شاعر کی حیثیت سے مشہور تھا۔ فارسی کی بجائے دکھنی میں لکھنے کی وجہ، جہاں عزیزوں کا اصرار تھا وہاں دکھنی کا عام رواج بھی اس بات کا متقاضی تھا کہ اسی زبان کو اظہار کا وسیلہ بنایا جائے تاکہ ہر شخص اس سے لطف اندوز ہو سکے۔ اس طرح اس کا وہ مقصد بھی کہ کوئی ایسا کام کیا جائے جو یادگار رہے، پورا ہو سکتا تھا۔

جب زبان کا مسئلہ طے ہو گیا تو صنعتی کے سامنے اسلوب کا مسئلہ آیا۔ اس وقت تک فارسی کے اثرات زبان و بیان اور طرز فکر پر گہرے ہو چکے تھے اور فارسی اسلوب اس دور کا ”جدید اسلوب“ تھا۔ اپنی مثنوی لکھتے وقت صنعتی نے پورے معاشرے کی ”آسانی“ (آسانی) کا خیال رکھا اور طے کیا کہ وہ، بیجاپوری اسلوب کے برخلاف، اس میں سنسکرت کے الفاظ کم از کم استعمال کرے گا اور اسے ایسی عام زبان میں لکھے گا جو آسانی سے سب کی سمجھ میں آ سکے:

رکھیا کم سنسکرت کے اس میں بول ادک بولنے نے رکھیا ہوں اسول
جسے فارسی کا نہ کچھ گیان ہے سو دکھنی زبان اس کو آسان ہے
سو اس میں سنسکرت کا ہے مراد کیا اس نے آسانی کا مواد
کیا اوس نے دکھنی میں آسان کر جو ظاہر دسیں اس میں کئی کئی ہنر
ہنرمندی اس میں ہے بے حساب کہ تا ہند گبران کوں ہوزے ثواب

صنعتی نے یہ ساری باتیں ”قصہ بے نظیر“ میں بیان کی ہیں۔ ان سے نہ صرف اُس دور کے تخلیقی گوشوں، انداز فکر و نظر اور شعر و شاعری کی اہمیت پر روشنی پڑتی ہے بلکہ خود اس مثنوی کو لکھتے وقت جو اثرات کام کر رہے تھے اور جو ذہنی و تخلیقی کیفیات صنعتی پر حاوی تھیں، ان کا بھی پتا چلتا ہے۔ اس مثنوی میں گہرے فنی شعور، تخلیقی کاوش اور ایک اسٹڈے ہوئے دریا کا سا احساس ہوتا ہے۔ اس میں روانی بھی ہے اور شاعرانہ تخیل کی پرواز بھی۔ اس مثنوی میں قدر اول کی تخلیقی شان اور اُچھ دکھائی دیتی ہے۔ اس دور کے دوسرے شعرا کے برخلاف وہ پہلے سے طے کر لیتا ہے کہ اے کیا کرنا ہے اور کیسے کرنا ہے، اور شعوری طور پر اس میں فنی ”ہنرمندی“ پیدا کرتا ہے۔ وہ اُن خیالات پر بھی روشنی ڈالتا ہے جو شاعری کے لیے ضروری ہیں؛ مثلاً وہ یہ بتاتا ہے کہ ”سخن“ کے لیے تخیل کی بلند پروازی، بیان کی حلاوت و شیرینی اور اختصار و دلپذیری بنیادی شرائط ہیں۔ سخن میں ”حق کے بیان“ اور محنت سے نمک پیدا ہوتا ہے۔ ”حق کا بیان“ جذبات و احساسات کا سچائی اور خلوص کے ساتھ اظہار ہے۔ اس معیار کو صنعتی ”شعر سلیم“ کا معیار بتاتا ہے۔ تخلیقی شعر و ادب کا یہی وہ معیار ہے جو آج تک قائم ہے۔ ”قصہ بے نظیر“ کو اپنی سچی یادگار بنانے کے لیے صنعتی نے اس میں یہ تمام خصوصیات پیدا کرنے کی کوشش کی۔ شعور کی سطح پر اتنے گہرے اور واضح فنی احساس کا اظہار اتنی تفصیل و باقاعدگی سے صنعتی سے پہلے کسی شاعر نے نہیں کیا یا کم از کم ہم تک نہیں پہنچا۔ جب ہم اس دور کی دوسری مثنویوں سے اس کا مقابلہ کرتے ہیں تو ہمیں ”قصہ بے نظیر“ میں مقیمی کی ”چندر بدن و مہار“، مرزا مقیم کے ”فتح نامہ بکھیری“، ابن کی ”بہرام و حسن بانو“، خشتود کی ”جنت سنگار“، حسن شوق کے ”میزبانی نامہ“ سے کہیں زیادہ شاعرانہ خصوصیات، اپنی اہتمام، زور، قوت اور روانی کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں ”سخن“ کا ایک نیا معیار اپنے نقش و نگار بناتا ہے جو پہلے معیار سے ممتاز بھی ہے اور آئندہ دور کی روایت سے براہ راست پیوست بھی۔

صنعتی کے حالات زندگی کے بارے میں ہماری معلومات اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح نہ ہونے کے برابر ہیں۔ بس اتنا معلوم ہے کہ صنعتی محمد عادل شاہ کے دور کا شاعر ہے۔ اور چونکہ اس نے ”قصہ بے نظیر“ میں سلطان محمد عادل شاہ کی مدح میں ایک باب قائم کیا ہے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ وہ اس کے دربار

سے وابستہ تھا۔ شاید یہ وہی ابراہیم خاں صبیعی ہے جس کا ذکر مجدد نامہ^۱ (۱۰۵۱/۱۶۴۱ع) میں ظہور ابن ظہوری نے ان الفاظ میں کیا ہے :

”در دقیقه یابی و ثکنہ ذاتی موجب است کہ از قلم تفتیش برخاستہ و از نازکی بیانش موسن سیراب با آراستگی زبان خود را آراستہ - در بزم گاہ سخن ستجیش شعر نہان سخن رس را تا مصرع نفس موزوں از سپہ بر زند دم زدن خیال محال است - اندازہ بلندش کندے است کہ برکنگرہ گردوں پیچیدہ و فکر فلک پیوندش صد بند است کہ سرگرم شکار ملک و ملک گردیدہ و قصیدہ و غزل و معنی پیچیدہ و معانی رنگین پر خجستہ -“

اور جیسا کہ اہل تحقیق نے لکھا ہے کہ صبیعی ”کاتب کی غلطی سے بگڑ کر صنعتی ہو گیا“۔^۲ وہ خصوصیات جو ظہور نے صبیعی کے بارے میں ”مجد نامہ“ میں لکھی ہیں ”قصہ بے نظیر“ میں واضح طور پر نظر آتی ہیں - ”قصہ بے نظیر“ سے جہاں اس کی فارسی ذاتی کا پتا چلتا ہے وہاں اس کا تفکّر، اس کا شعور، علمی گہرائی، فنی نکات پر اس کی نظر اس بات کی مزید گواہی دیتے ہیں کہ معمولی حیثیت کا کوئی شاعر تخلیقی مسائل کے بارے میں اس طور پر نہیں سوچ سکتا تھا۔ اس لیے جب تک کوئی اور بات^۳ سامنے نہ آئے صنعتی اور ابراہیم خاں صبیعی کو ایک مان لینے کے سوا کوئی چارہ نہیں ہے۔

صنعتی نے قصہ بے نظیر ۱۰۵۵/۱۶۴۵ع^۴ میں لکھا جس میں حضرت تمیم انصاری صحابی کے عجیب و غریب اور حیرت انگیز واقعات کو، صحت روایت کے ساتھ، مربوط و متوازن قصے کی شکل میں، فنی شعور کے ساتھ قلمبند کیا۔ حمد، نعت، منقبت، تعریف، سخن، تعریف مجد عادل شاہ اور وجہ تالیف

۱۔ مجد نامہ : (قلمی)، مملوکہ افسر صدیقی سروہری۔

۲۔ اردو شہ پارے : ص ۴۴ : مقدمہ قصہ بے نظیر : مرتبہ عبدالقادر سروہری، ص ۱۶۱۔

۳۔ ایک مثنوی بلعم و تغفور مصنفہ شیخ داؤد صنعتی مطبوعہ مطبع ہندری بمبئی ۱۲۹۱ ہجری نظر سے گزری جس کا سنہ تصنیف ۱۱۵۹ھ ہے اور جس میں مصنف نے بتایا ہے کہ مخدوم حسینی کے نامی خلف نے اسے ایک کتاب لا کر دی اور کہا کہ اسے نظم دکھانی میں کر دو۔ لیکن یہ وہ صنعتی نہیں ہو سکتا جس کا ذکر اوپر آیا ہے۔ (ج۔ ج)

۴۔ ہزار ایک پر سال پنجہا و پنج ہوئے تب ہوا ہر جواہر یو گنج ”قصہ بے نظیر“ مطبوعہ۔

کے بعد، جو ۵۰۰ اشعار پر مشتمل ہیں، مثنوی کو صنعتی ایک ڈرامائی انداز سے شروع کرتا ہے۔ بعد نماز فجر جب حضرت عمر وعظ فرما رہے تھے، ایک عورت آئی اور کہا کہ چار سال سے اس کا شوہر لاپتا ہے۔ وہ بھوکا مر رہی ہے۔ اسے عقد ثانی کی اجازت دی جائے۔ حضرت عمر نے اسے تین سال اور انتظار کرنے کے لیے کہا اور اس کے نان و نفقہ کا انتظام کر دیا۔ جب تین سال گزر گئے اور اس کا شوہر پھر بھی نہ آیا، وہ پھر حضرت عمرؓ کے سامنے حاضر ہوئی۔ اس بار عمر نے اسے صرف چار ماہ انتظار کرنے کے لیے کہا۔ جب چار ماہ بھی گزر گئے تو وہ پھر حاضر ہوئی۔ اس بار حضرت عمر نے اسے عقد ثانی کی اجازت دے دی اور ایک نوجوان سے اس کا نکاح پڑھوا دیا۔ وہ نوجوان اس عورت کے گھر گیا اور ساری رات عبادت میں گزارنے کا ارادہ کیا۔ وہ عورت جب وضو کرنے کے لیے آنکھ میں آبی تو اسے ایک غیف و نزار شخص کھڑا ملا۔ اس نے عورت سے مخاطب ہو کر کہا کہ میرا نام تمیم انصاری ہے۔ عورت کو یقین نہیں آیا۔ وہ اسے کوئی جن سمجھی۔ صبح کو یہ مقدمہ حضرت عمر کے سامنے پیش ہوا۔ حضرت عمر نے حضرت علی کو یہ بات بتائی تو انھوں نے کہا کہ آنحضرتؐ نے یہ بات اُن سے کہی تھی۔ پھر تمیم انصاری نے حضرت علی سے سب واقعات بیان کیے کہ کس طرح ایک دیو انھیں اٹھا کر لے گیا اور پانچویں طبق پر جا بیٹھا۔ وہ کن کن مصائب اور مشکلات سے گزرے اور طرح طرح کے آفات و بلیات کا مقابلہ کرتے، حضرت الیاس و حضرت خضر کی مدد سے سات سال چار ماہ میں مدینہ واپس پہنچے ہیں۔ حضرت علی نے یہ واقعات سن کر فرمایا کہ یہ صحیح ہیں۔ نبیؐ نے مجھے ان کی خبر دی تھی۔ اس کے بعد حضرت تمیم انصاری کو غسل کرایا گیا اور وہ عورت اُن کو دے دی گئی۔

صنعتی نے عجیب روایت اور مافوق الفطرت واقعات کو حضرت تمیم انصاری کے قصے سے اس طور پر مربوط کر دیا ہے کہ پڑھنے والے کو یقین آ جائے۔ اس کی تصدیق حضرت علی کی زبانی نبیؐ کے حوالے سے کرائی گئی ہے تاکہ پڑھنے والے پر اس کی صحت و صداقت کی مہر لگ جائے۔ یہاں تک کہ وہ دعا بھی، جس کو پڑھ کر تمیم انصاری بلاؤں کا مقابلہ کامیابی سے کرتے ہیں، مقام دوم سے پہلے دے دی گئی ہے تاکہ پڑھنے والا اس قصے کے ہیچ و خم اور حیرت ناک باتوں کو مذہبی عقیدت مندی کے ساتھ قبول کر لے۔ شروع ہی سے صنعتی شمری طور پر یہ کوشش کرتا ہے کہ قصے کی صداقت اور واقعات کی صحت کے سلسلے

میں یقین کا احساس پیدا کیا جا سکے۔ مثنوی میں جو جو کردار مثلاً دجّال، حضرت الیاسؑ، حضرت خضرؑ، حضرت عمرؓ، حضرت علیؓ اور ہم انصاریؒ آتے ہیں ان کی تفصیل بھی عام روایت سے پوری مطابقت رکھتی ہے۔ مثنوی میں دلچسپی کو شروع سے آخر تک برقرار رکھا گیا ہے۔ مزاج کے اعتبار سے یہ مثنوی داستانی عناصر سے مرکب ہے۔ اس میں قصہ در قصہ بوی بیان کیا گیا ہے اور مافوق الفطرت عناصر سے بھی مدد لی گئی ہے۔ غیر معمولی واقعات بھی روایت کے سہارے قابل یقین بن جاتے ہیں۔ پھر جیسا کہ داستانوں میں طویل ہجر کے بعد وصال کی منزل آتی ہے، قصہ بے نظیر میں بھی ہم انصاری سات سال چار ماہ لاپتا رہنے اور طرح طرح کی مشکلات سے گزرنے کے بعد آخر کار اپنی بیوی سے آ ملتے ہیں۔ استعجاب، ڈرامائی انداز اور ناقابل یقین باتوں کو قابل یقین بنا کر فطری طریقے سے پیش کرنا اس مثنوی کی وہ خوبیاں ہیں جو ہمیں اس دور کی کسی دوسری مثنوی میں نہیں ملتیں۔

زور بیان کے اعتبار سے بھی یہ مثنوی اُس دور میں ممتاز حیثیت کی مالک ہے۔ پوری مثنوی کے مزاج پر، اس کے اسلوب و آہنگ پر، ذخیرۃ الفاظ و تراکیب پر فارسی اسلوب کا اثر غالب ہے۔ جہاں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ ایک نیا اسلوب نیا معیار سخن بن کر تخلیق کی راہوں کو کشادہ کر رہا ہے۔ ”نورس“ کے بعد جب ہم عبدل کے ”ابراہیم نامہ“ کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں انداز فکر اور طرز ادا میں ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ مقیمی کے ہاں یہ آور کھول کر سامنے آتا ہے۔ ہمد علی بن عاجز کی دونوں مثنویوں میں اس کے غد و خال آور اجاگر ہوتے ہیں۔ ملک خسود کے ہاں اس کی ایک دی دی سی شکل بنتی ہے۔ لیکن صنعتی کے ہاں بد رنگ سخن ایک باقاعدہ شکل میں سامنے آ جاتا ہے۔ فنی اعتبار سے بھی یہ مثنوی ایک نئی بلندی کو چھو لیتی ہے۔ صنعتی کے ہاں اکثر و بیشتر عربی فارسی الفاظ صحیح تلفظ کے ساتھ شعر میں استعمال کیے گئے ہیں۔ جہاں فن اور اسلوب کے لحاظ سے وہی مزاج و معیار نظر آتا ہے جو اچھی فارسی مثنویوں کی خصوصیت ہے۔ اسی لیے اس مثنوی کی بے ساختگی، برجستگی اور روانی ہمیں متاثر کرتی ہے۔ یہ مثنوی بیجاہور کی ادبی روایت میں ایک تبدیلی، ایک موڑ کا درجہ رکھتی ہے خصوصیت کے ساتھ حسد سے لے کر آغاز قصہ تک کا حصہ شاعرانہ اعتبار سے وقع ہے۔ جہاں صنعتی کا اشعبہ فکر آزادی کے ساتھ دوڑتا ہے اور اس کے تھیل، فکر اور تخلیقی و تنقیدی صلاحیتوں کو سامنے لاتا ہے۔ مثنوی کا یہ حصہ آج بھی اردو کے معیاری اسلوب سے بہت قریب ہے؛ مثلاً

حسد کے یہ چند شعر دیکھیے :

ٹٹا بول اول توں سبحان کا
ایس عشق سوں اس کو پیدا کیا
زمین پر شیاطین کوں خوار کر
توں پیدا کیا ہے سو موسیٰ کو یوں
ہوا جب مرض سخت ایوب کوں
دکھا ہوسفر حسن کا یک چلا
توں مگر خضر و الیاس کوں یک مدد
توں یوں دستان کا مددگار ہے
جو خلاق ہے جتن و انسان کا
سو اپنی محبت سوں شیدا کیا
رکھیا نسلر آدم کوں گذار کر
کیا غرق پانی میں فرعون جوں
شفا دے کیا پل میں اس خوب کوں
زلیخا کے دل کوں کیا مبتلا
دیا ان کوں بخشش حیات ابد
بیز شرک سب کوں توں غفار ہے
سخن کی تعریف میں یہ چند شعر دیکھیے جن سے صنعتی کی فکر اور اسلوب

دولوں پر روشنی پڑتی ہے :

سخن گنج ہے عالم الغیب کا
سخن بادشاہ جہاں گیر ہے
سخن کا عجب کچھ توی باز ہے
عجب ہے سخن کا شجر سر بلند
سخن کا عجب مرد ہے ہالیقی
سخن گر نہوتا تو اسے لیک ذات
سخن فیض ہے عالم الغیب کا
سخن کا سدا سبز گزار ہے
سخن موج زن ملک لاریب کا
سخن مس کے عالم کوں اکسیر ہے
ازل تا ابد جس کوں پرواز ہے
عجب ہے سخن کا سمند ارجمند
سدا دار دیدار اوس ہے لغیں
نہوتا کدہی شش جہت شش جہات
سخن نقش ہے جہب کے حبیب کا
سخن کا سدا گرم بازار ہے

یہ وہی انداز بیان ہے جو فارسی شاعری میں نظر آتا ہے۔ پوری مثنوی کے زبان و بیان پر بھی طرز، ہی لہجہ اور یہی انداز بیان غالب ہے۔ پھر جس طرح صنعتی نے دیو، ہری، جنگل، میدان، دشت، صحرا، دن، رات، باغ و گلزار کے نقشے کھینچے ہیں ان سے زندگی کا احساس ہوتا ہے اور ایک تصویر نگاروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ حضرت ہم انصاری صبح کو جب اس جگہ سے روانہ ہوئے جہاں رات انہوں نے گزاری تھی تو احساس تنہائی انہیں بہت پریشان کرتا ہے۔ اس کا اظہار صنعتی اس طرح کرتا ہے :

دو رستا درختان سگل سایہ دار
جنا دشت صحرا روتا باغ تھا
اتھا بوستان پر نہ تھے دوستان
دے ہاٹ سرسبز جوں نوبہار
ولے ہمکوں تنہائی کا داغ تھا
کہ زندان ہے بے دوستان بوستان

نہ کس سات صحبت نہ کس سات بات نہ تھا جز خدا کوئی میرے سنگات
نہ ہم جنس وان کوئی بھکون ملے چندر سور ہمراہ میرے چلے
چندر ہور سورج حال مجھ دیک کر گلاوے جلاوے گگن کے اوپر
غرض کہ قصے کی ترتیب ، خارجی مناظر اور جذبات و احساسات کی تصویر
کشی ، حسن ادا اور زور بیان کے اعتبار سے صنعتی کی یہ مثنوی آج سے تقریباً
سوا تین سو سال چلے کے قدیم اردو ادب میں گوہر شب چراغ کی حیثیت رکھتی
ہے اور یہ واقعی ایک ایسی یادگار ہے جو اس کا نام تاریخ ادب میں ہمیشہ زندہ
رکھے گی ۔ صنعتی کی اس مثنوی کی حیثیت اس ہل کی سی ہے جس پر سے گزر کر
قدیم ادب طرز احساس و اسلوب کی نئی روایت کی طرف بڑھنے لگتا ہے ۔ قدیم اردو
کی روایت میں حسن شوق کی حیثیت بھی ایک ایسی ہی درمیانی ہل کی ہے جس پر
سے گزرے بغیر ولی کی روایت تک نہیں پہنچا جا سکتا ۔



پانچواں باب

غزل کی روایت کا سراغ

(حسن شوق م - ۱۶۳۳ ع ۹)

اس دور میں فارسی اسلوب و آہنگ کے اثرات صرف عادل شاہی اور
قطب شاہی سلطنتوں کے حدود ہی میں آہستہ آہستہ جنب ہو کر اردو زبان کے
راگ رنگ کو نہیں بدل رہے ہیں بلکہ پوری سرزمینِ دکن میں یہ تہذیبی عمل اور
لسانی تبدیلیاں جاری ہیں ۔ حسن شوق^۱ کے کلام میں ، جو نظام شاہی سے وابستہ
تھا ، یہ رنگ و آہنگ اردو شاعری کو ایک خاص شکل دیتا ہوا سامنے آتا ہے ۔
حسن شوق اپنے دور کا مسلم الثبوت استاد تھا ۔ اس کی زندگی کا زیادہ حصہ
نظام شاہی سلطنت میں گزرا لیکن جب مغلوں نے ۱۶۰۰ ع میں نظام شاہی سلطنت کو
فتح کیا اور بالآخر ۱۶۳۳/۵۱۰۴۴ ع میں شاہجہاں کے سپہ سالار مہابت خان نے
دولت آباد اور کھڑکی کے قلعے فتح کر کے حسین نظام شاہ (۱۶۳۰ ع - ۱۶۳۲ ع)
کو گوالیار کے قلعے میں نظر بند کر دیا تو اس سسکتی اور دم توڑتی سلطنت کا
ہمیشہ ہمیشہ کے لیے خاتمہ ہو گیا ۔ سلطنت کے آخری دنوں میں جب انتشار نے
نظام شاہی سلطنت کو چاروں طرف سے گھیر لیا تو بوڑھا حسن شوق بھی عادل شاہی
سلطنت میں آ گیا ۔ حدیقتہ السلاطین^۲ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۶۳۳/۵۱۰۴۴ ع
میں عادل شاہی منبر کی حیثیت سے گولکنڈا بھیجا گیا تھا ۔ اس وقت عادل شاہی
سلطنت میں سلطان محمد کا دور حکومت تھا ۔ شعر و شاعری اور عام و ادب کی
فضا سے ہر امن سلطنت متور تھی اور ایک دل بادشاہ کی علم پروری سے بیجاپور

- ۱۔ دیوان حسن شوق : مرتبہ جمیل جالبی ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان ،
کراچی ، ۱۹۷۱ ع ۔
- ۲۔ حدیقتہ السلاطین : ملا نظام الدین احمد ، ص ۱۴۶ ، مطبوعہ ادارہ ادبیات اردو
حیدرآباد دکن ، ۱۹۶۱ ع ۔

جنگمگا رہا تھا ۔

حسن شوق کی صرف دو مثنویاں اور ۳۱ غزلیں ہمیں ملی ہیں ۔ ایک مثنوی ”فتح نامہ“ نظام شاہ“ ہے جو جنگ تالیکوٹ (۱۵۶۴/۵۹۷۲ع) کی فتح کے موقع پر لکھی گئی اور دوسری مثنوی ”بہولین نامہ“ ہے جو نواب مظفر خاں کی لڑکی سے سلطان محمد عادل شاہ کی شادی کے موقع پر لکھی گئی ۔ ایک قدیم ریاضی سے معلوم ہوا کہ حسن شوق نے شاہ حبيب اللہ (م - ۱۰۴۱/۱۶۳۱ع) کے انتقال پر ”قطبِ آخر الزماں“ کے الفاظ سے تاریخ وفات نکالی تھی ۔ جیسا کہ گزر چکا ہے ، ”حدیقتہ السلاطین“ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۰۴۳/۱۶۳۲ع میں وہ عادل شاہی سفیر کی حیثیت سے گولکنڈا بھیجا گیا تھا ۔ گویا ۱۰۴۳/۱۶۳۲ع میں حسن شوق زندہ تھا ۔ ۱۵۶۴/۵۹۷۲ع اور ۱۰۴۳/۱۶۳۲ع کے درمیان ۷۱ سال کا عرصہ ہوتا ہے ۔ اگر ۵۹۷۲ میں اُس کی عمر ۲۵-۲۶ سال بھی مان لی جائے تو ۱۰۴۳ میں اُس کی عمر ۹۷ سال کے قریب بنتی ہے اور اس عمر تک کسی کا زندہ رہ جانا تاریخ کا کوئی عجیب و غریب واقعہ ہرگز نہیں ہے ۔ حضرت گیسو دراز نے ۱۰۵ سال کی عمر پائی ۔ شاہ باجن کے والد نے ۱۲۰ سال کی عمر میں وفات پائی اور خود شاہ باجن ۱۲۳ سال کی عمر تک زندہ رہے ۔ ابنِ نشاطی نے اپنی مثنوی ”بہولین“ (۵۱۰۶۶) کے ایک شعر میں حسن شوق کو اس طرح یاد کیا ہے :

حسن شوق اگر ہوتے تو فی الحال ہزاراں بھیجتے رحمت معہ اُپراں
گویا جب ”بہولین“ لکھی گئی اس وقت حسن شوق وفات پا چکے تھے ۔ اس طرح ہم حسن شوق کا سنہ ولادت ۵۹۴۸ اور سال وفات ۱۰۴۳ اور ۱۰۵۰ کے درمیان متعین کر سکتے ہیں ۔

موجودہ مواد کی روشنی میں حسن شوق ایک مثنوی نگار اور غزل گو کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے ۔ ”فتح نامہ“ نظام شاہ“ ، جو موجودہ شکل میں ۱۲۰ اشعار پر مشتمل ہے ، دکن کی مشہور جنگ تالیکوٹ (۱۵۶۴/۵۹۷۲ع) کی فتح پر حسن شوق نے مرتب کیا تھا جس میں اپنے مری حسین نظام شاہ کو فاتح تالیکوٹ قرار دیا ۔ یہ جنگ وجیانگر کے راجہ رام راج اور ابراہیم قطب شاہ ، علی عادل شاہ اول ، حسین نظام شاہ اور برید شاہ کی متعدد افواج کے درمیان ہوئی جس میں رام راج کو شکست فاش ہوئی اور وجیانگر کی سلطنت ہمیشہ

کے لیے ختم ہو گئی ۔ رام راج کو حسین نظام شاہ سے ، جیسا کہ مثنوی سے معلوم ہوتا ہے ، سخت نفرت اور دشمنی تھی ۔ وہ کسی نہ کسی بہانے نظام شاہی سلطنت پر حملہ کرتا رہتا تھا ۔ دکن کی مسلم سلطنتوں میں آپس میں تفاق تھا ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ دکن کے بڑے حصے پر قابض ہو گیا اور طاقت ، دولت و ثروت کے نشے میں ایسا پھوس ہوا کہ مسلمانوں کی بے عزتی کرنا اس کا شیوہ بن گیا ۔ تاریخ فرشتہ ۱ میں لکھا ہے کہ ”ہندو مسجدوں میں گھس آئے اور خدا کے گھر میں باجے بجائے اور گیتوں کی پرستش کرتے ۔ رام راج مذہب اسلام کو اس قدر حقیر سمجھنے لگا تھا کہ مسلمان ایچیوں کو دربار میں آنے نہیں دیتا تھا اور اگر کبھی عنایت کر کے ان سے ملاقات کرتا تو ان کو بیٹھنے کی اجازت نہیں دیتا تھا اور جب کبھی سوار ہوتا تو بڑے ٹکٹر و غرور کے ساتھ مسلمان ایچیوں کو بہت دور تک پیادہ یا اپنی سواری کے ساتھ دوڑاتا ۔“ دکن کی مسلم سلطنتوں کے لیے رام راج ایک مستقل خطرہ بن گیا تھا ۔ کبھی ایک کا ملک دبا لیتا اور کبھی دوسرے کا ۔ مسلسل ذلت اور خطرے نے ان چاروں بادشاہوں کو مجبور کیا کہ وہ آپس میں متحد ہو کر رام راج کا زور توڑ دیں ۔ مصطفیٰ خاں اردستانی کی کوششوں سے چاروں بادشاہوں کے درمیان عہد و بیان قائم ہونے لگا ، آپس میں شادی بیاہ کے رشتے استوار ہوئے اور جنگ کی زبردست تیاریاں شروع ہو گئیں ۔ جنگ میں حسین نظام شاہ قلب میں تھا ۔ میسنہ پر علی عادل شاہ اور میسرہ پر ابراہیم قطب شاہ و علی برید شاہ تھے ۔ رام راج نے اپنے آدمیوں کو حکم دیا کہ حسین نظام شاہ کا سر کاٹ کر لائیں اور علی عادل شاہ و ابراہیم قطب شاہ کو زندہ پکڑ کر لائیں تاکہ وہ انہیں ان کی بقیہ عمر تک لوہے کے پنجروں میں قید رکھے ۲ ۔ چنانچہ گھمسان کی لڑائی ہوئی اور متعدد افواج کے تیر اکھڑنے لگے لیکن حسین نظام شاہ کی بہادری و جرات نے دن کھم کاڑ دیے ۔ رام راج قتل ہوا اور متعدد افواج نے وجیانگر کی اینٹ سے اینٹ بجا دی ۔ فتح کے جشن منائے گئے اور حسن شوق نے منظوم فتح نامہ حسین نظام شاہ کے حضور میں پیش کیا ۔

فتح نامہ“ نظام شاہ میں حسن شوق نے حسین نظام شاہ کو اصل فاتح دکھایا ہے ۔ اس اعتبار سے احمد نگر کا نقطہ نظر ، جنگی تیاریاں ، رام راج سے دشمنی اور دوسرے حالات و کوائف کی پوری تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے ۔

۱- تاریخ فرشتہ : جلد چہارم ، ص ۶۳ ، دارالطبع جامعہ عثمانیہ ۱۹۳۲ع ۔

۲- تاریخ وجیانگر : بشیر الدین احمد ، ص ۲۸۹-۲۹۰ ۔

۱- ریاض النعمان ترقی اردو پاکستان ، کراچی (قلمی) ۔

مثنوی کے ابتدائی حصے میں اس اتحاد کی طرف اشارہ کیا ہے جو چاروں سلطنتوں کے درمیان ہوا تھا اور اس کے بعد نظم کے تیور، بیان اور تفصیل اس طور پر سامنے آتے ہیں کہ باقی سارے بادشاہ غالب ہو جاتے ہیں اور مثنوی پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ جنگ صرف حسین نظام شاہ بھری اور رام راج کے درمیان ہی لڑی گئی تھی۔

نتیجہ نامہ نظام شاہ کی ہیئت وہی ہے جو عام طور پر مثنویوں میں ملتی ہے۔ حمد اور نعت کے بعد مختلف عنوانات قائم کیے گئے ہیں جو سب کے سب، جیسا کہ اس زمانے میں اور بعد تک دستور رہا، فارسی میں ہیں۔ مثنوی میں دکن کے سیاسی حالات کا پس منظر بیان نہیں کیا گیا ہے۔ مثنوی کے صرف سات اشعار میں اس اتحاد کا ذکر کیا ہے جو سلاطین دکن کے درمیان ہو گیا تھا اور اس کے بعد جنگ کے اسباب کا بیان شروع ہو جاتا ہے۔ حسین نظام شاہ اور رام راج کے دربار دکھائے گئے ہیں۔ قاصد پیغام لانے اور لیے جانے دکھائے گئے ہیں۔ حسن شوق نے لفظوں سے ایسا نقشہ برپا ہے کہ تصویر آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ جوش اور جذبات کو توازن کے ساتھ، آہستہ آہستہ، ابھارا گیا ہے۔ رام راج اپنے وزیروں سے مشورے کے بعد حسین نظام شاہ کو لکھواتا ہے کہ وہ فلاں فلاں چیزیں بطور خراج کے بھیج دے۔ اس فہرست میں نہ صرف وہ اشیا شامل تھیں جو حسین کی خاندانی روایت کا حصہ تھیں بلکہ اس میں اس کے وزیر اور سپہ سالار رومی خاں، مخدوم خواجہ جہاں اور اسد خاں وغیرہ کے نام بھی شامل تھے۔ یہ بھی لکھا تھا کہ اپنی ملکہ خورزا بہایوں کی ہاتل بھی بھیجے۔ ساتھ ساتھ گائے کا گوشت کھانا چھوڑ دے اور مکتہ کی جگہ جنگاہ کی ہوجا کیا کرے۔ اگر یہ چیزیں ایک ایک کر کے نہ بھیجی گئیں تو:

نہ ترکاں کو چھوڑوں نہ ترکی کہاں اگر گویو رستم ہو حاضر ضاں
نہ آب بھنور تا آب نریدا نہ چھوڑوں تولگر نہ چھوڑوں گدا
نہ چھوڑوں کدھیں کدخدایان ہند نہ چھوڑوں کدھیں کدخدایان سند
نہ چھوڑوں ملاہور نہ چھوڑوں نقیر نہ بڑکا نہ لڑکا نہ برنا نہ یں
کروں دور بنیاد اسلام کی جو مانے دہراے جگت رام کی
ہری داس قاصد یہ پیغام لے کر نظام شاہ کے پاس گیا تو جہاں حسن شوق نے حسین نظام شاہ کی بردباری، بہادری اور بلندی کردار کو صرف ایک شعر سے بڑی خوب صورتی سے ابھارا ہے:

سو فرمان جب آن حاجب دیا تھے شاہ من تب ہستم کیا

اس کے بعد جنگ کی تیاری، فوجوں کے کوچ کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ جنگ کا بیان بھی دلچسپ اور واقعاتی ہے۔ گومسان کا رن پڑا۔ نظام شاہ نے ایسی شجاعت دکھائی کہ کشتوں کے ہشتے لگا دیے۔ رام راج زندہ پکڑ کر نظام شاہ کے سامنے لایا گیا اور اس کے حکم سے اس کا سر قن سے جدا کیا گیا۔ اس کے بعد متعدد افواج و جہانگیر میں داخل ہوئیں اور شہر کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ اس کے بعد دعائیں اشعار کے ساتھ مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔

”فتح نامہ نظام شاہ“ آج سے تقریباً سوا چار سو سال پرانی اردو کا نمونہ ہے۔ یہ مثنوی برہان الدین جاتم کے ”ارشاد نامہ“ ۱۵۹۰ء/۵۸۲ ع، ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کی ”کتب نورس“ ۱۶۰۶ء/۵۹۷ ع اور عبدل کے ”ابراہیم نامہ“ ۱۶۱۲ء/۶۰۳ ع سے بھی قدیم تر ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ محدثی قطب شاہ اور جگت گرو جاتم سے پہلے نظام شاہی سلطنت میں اردو کتنی ترقی کر چکی تھی اور اس کا کینڈا اور رنگ روپ کیا تھا؟ اس مثنوی کے مزاج اور اسلوب پر فارسی اثر نمایاں ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ قطب شاہی کی طرح نظام شاہی علاقے کی زبان پر بھی دسویں صدی ہجری میں فارسی اثرات اچھی طرح اپنا رنگ بچا چکے تھے اور ”کدم راؤ پدم راؤ“ والی ہندوی روایت دم توڑ چکی تھی۔ صرف بیجاپور کی زبان اور اسلوب پر ہندوی روایت کی چھاپ باقی تھی۔

حسن شوق کے ”فتح نامہ“ میں شاعرانہ اظہار بیان بھی ہے اور موقع و محل کے مطابق تشبیہات بھی استعمال کی گئی ہیں۔ زور بیان بھی ہے اور گرم و نرم لہجہ بھی۔ اس قدرت بیان نے شوق کے اسلوب میں ایک ایسی روانی پیدا کر دی ہے کہ آج اتنا زمانہ گزر جانے اور بے حساب الفاظ کے متروک ہو جانے کے باوجود شاعرانہ اثر انگیزی اور جذبات کا آثار چڑھاؤ محسوس ہوتا ہے۔ مثنوی کے مطالعے سے نہ صرف شوق کی قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے بلکہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خود اردو زبان میں، بڑے موضوعات کو، طویل نظموں کے ذریعے بیان کرنے کی صلاحیت بھی پیدا ہو چکی تھی۔

مثنوی میں دو کردار خصوصیت کے ساتھ ابھرے ہیں۔ ایک حسین نظام شاہ کا اور دوسرا رام راج کا۔ حسین نظام شاہ ایک بہادر، جری سوزا، اعلیٰ منتظم اور عادل و عاتل بادشاہ کے روپ میں سامنے آتا ہے جس میں رواداری بھی ہے اور شرات بھی۔ رام راج ایک ایسا شخص نظر آتا ہے جس میں ”نودولیا پن“ چوچھورا پن اور گھونٹ ہے، جس میں دولت و طاقت کا ایسا نشہ ہے کہ وہ کسی کو خاطر میں نہیں لانا۔ جو انتہائی ظالم، سفاک، مشکبر، سخت متعصب،

تنگ نظر، بد تہذیب اور غصیل ہے، جس کے ہاں ہم فریب اور عدل لاغور ہے۔
 مثنوی پڑھنے والے کو حسین نظام شاہ سے محبت اور رام راج سے نفرت کا شدید
 احساس پیدا ہوتا ہے۔ جب رام راج قتل کیا جاتا ہے اور اس کا سر نیزے پر چڑھایا
 جاتا ہے تو پڑھنے والے کو ایسا سکون محسوس ہوتا ہے جیسے اس کے سرے سے
 جہان پاک ہو گیا ہے۔ اس کی موت کا نقشہ مثنوی کے ایک ایسے مقام پر جایا
 جاتا ہے جب پڑھنے والے کے دل میں رام راج کے خلاف نفرت کی آگ بری طرح
 بھڑک رہی ہے۔ جب رام راج سنگھاسن میں بیٹھا، اشرقیوں اور سونے کے
 ڈھیر رکھتے نظر آتا ہے تو مثنوی نگار کے بیان سے پڑھنے والے کے اندر یہ جذبہ
 ابھر چکا ہوتا ہے کہ وہ اس سے سخت نفرت کا اظہار کرے اور جب جنگی باتھی
 اسے اپنی سوئی میں لپیٹ کر سوار کے پاس پہنچا دیتا ہے تو اس کے دل کی کلی
 کھل جاتی ہے۔ موقع و محل کے مطابق حسن شوق شعوری طور پر ایسے اشعار لکھتا
 ہے کہ وہ اثر پیدا ہو جو وہ پیدا کرنا چاہتا ہے۔ یہ شعوری فنی عمل پوری
 مثنوی میں نظر آتا ہے۔

حسین نظام شاہ کے دربار کا نقشہ، جب وہ رام راج کا پہلا خط پڑھ کر
 اپنے وزیروں کو مشورے کے لیے طلب کرتا ہے، جس طور پر جایا گیا ہے اور
 جس انداز سے اسمیں کھانا دکھایا گیا ہے، عرش و فرش ہتے محسوس ہوتے ہیں اور
 پڑھنے والے میں جوش و جذبہ ابھرتا ہے۔ یہ جوش زبان مثنوی میں ملتا
 ہے۔ جب فوجیں میدان جنگ کے لیے کرج کرتی ہیں تو حسن شوق فنی کمال
 کے ساتھ اس منظر کو یوں پیش کرتا ہے:

پہر شہر و کشور نے غازی چلے چھٹتے، بھل، ٹرک و تازی چلے
 ہنس و پیش سیدے چلے تاولے چمپ و راست افغان رن راولے
 طبل ٹھوک کرناٹے زریں دساں چلایا تانہ جیوں از دہلے دساں
 کمر بند، ترکش، منڈاسا سو خول نہ دکنی نہ روسی نہ سمجے مغول
 چلایا کوچ پر کوچ شام دکن تھا، چار آہن، زرہ، پیرین

پوری مثنوی میں ایک رونی، ایک تیز بھاؤ کا احساس ہوتا ہے اور یہ اسی
 وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب پڑھنے وقت جدید تنقظ اور ساکن و متحرک کا
 خیال نہ رکھا جائے۔ اس روانی میں ایک ایسے آہنگ کا احساس ہوتا ہے جیسے
 ٹاشے بچ رہے ہوں۔ حسن شوق لفظوں کے استعمال پر پوری قدرت رکھتا ہے اور
 آہنگ کا احساس اس کی شاعری کا بنیادی وصف ہے؛ مثلاً اس فنی عمل کے لیے
 وہ ایسے الفاظ ایک ایسی ترتیب سے استعمال کرتا ہے جس میں ایک ہی حرف کا

بار بار استعمال ہوتا کہ ان حروف کی آوازوں کی تکرار اور تکرار ہے ایک ایسا
 آہنگ و لہجہ پیدا ہو جو شاعرانہ قضا کو اثر انگیز بنا دے۔ مثلاً:

نظامیاں کوں فرمان ہو لیکھ توں جیتے قاعدے ہندوی سیکھ توں
 سو گوہند جنگ دیو گوبال ہے سورکھ پال کربال دیپال ہے
 ایک اور جگہ:

ہلے دھرت گروز چلے ہایدل گرج گھن گھٹا میگ مانے جنگل
 کرڑ ایک پاریک ملبا کامکار پنور ڈھال ڈھولے ڈھلے نامدار
 اسی طرح یہ چند مصرعے دیکھیے:

ع: جگا جوت جگ جھانپ جگ ہاوڑا

ع: سو منگل متنگل سو جنگل کے جو

ع: سو نا دننگ لیدنگ بر دننگ میں

اس مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ حسن شوق کو رزم و بزم
 دونوں پر عبور حاصل ہے۔ وہ موقع و محل کے مطابق اسلوب و لہجہ اختیار کرتا
 ہے۔ پھر جیسا کردار ہے، زبان و بیان بھی اسی کی مناسبت سے استعمال کرتا ہے۔
 رام راج کے زبان و بیان حسین نظام شاہ سے مختلف ہیں۔ مثنوی سے دونوں کی
 طرز معاشرت کا فرق بھی واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ رام راج مسلمانوں سے
 نفرت دلا کر، اسلام کے خلاف جذبات ابھار کر وزیروں اور لشکریوں میں جوش
 پیدا کرتا ہے۔ نظام شاہ اسلام کا نام لے کر اپنی فوجوں میں نئی روح بھونکتا
 ہے۔ مثنوی سے ہندو اور مسلم تہذیب کے مزاج کا فرق بھی سامنے آتا ہے۔ یہ
 بھی معلوم ہوتا ہے کہ دونوں کے درمیان تہذیب و طرز احساس کی کون سی
 دیوار حائل تھی؟

تاریخی حیثیت سے بھی اس مثنوی کے واقعات کم و بیش وہی ہیں جو ہمیں اس
 دور کی مستند تاریخوں میں ملتے ہیں لیکن نظام شاہ کی جنگی تیاریوں اور حالات و
 عوامل کی وہ تفصیلات، جو تاریخوں میں نہیں ملتیں، اس مثنوی سے سامنے آ جاتی
 ہیں۔ آج جب ہم اس مثنوی کو پڑھتے ہیں تو بحیثیت مجموعی ایسا نقش، اسلوب و
 طرز کا ایسا رنگ نہیں جمتا جو ادبی اظہار کے ہفتے ہونے کے بعد ممکن ہوتا ہے۔
 یہ مثنوی زبان کا جنگل کائنات، بیان کے ہر خار راستوں کو صاف کرنے، صبراؤں
 اور دلدلوں میں راستہ بنانے کی ایک انتہائی کامیاب کوشش ہے۔ ایک ایسے دور
 میں جب بیجاپور میں جاٹم کا ادبی اسلوب رائج ہے، دسویں صدی ہجری کی نظام شاہی
 سلطنت کے حسن شوق کا اسلوب قدیم دور میں "جدید اسلوب" کا نمائندہ ہے جس

میں فارسی رنگ و آہنگ نے نیا ان پیدا کیا ہے۔

قدیم دور کا جی جدید اسلوب حسن شوق کی دوسری مثنوی ”میزبانی نامہ“ میں آور زیادہ نکھر کر ابھرا ہے۔ اس مثنوی میں، جیسا کہ ہم نے لکھا ہے، سلطان محمد عادل شاہ (۸۱۰۳۷—۸۱۰۶۷/۱۶۲۷ء—۱۶۵۶ء) کی اس شادی کو موضوع سخن بنایا گیا ہے جو نواب مظفر خان کی ازگی سے ہوئی تھی۔ ”میزبانی نامہ“ ۱۲۱۴ اشعار پر مشتمل ہے اور اُسے چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ شروع میں ’حمد‘ اور ’مدح سلطان محمد‘ ملتی ہے اور باقی تین حصوں کے عنوانات یہ ہیں:

- ۱۔ مجلس آراستن و بخشش کردن سلطان محمد مردمان را در میزبانی خود۔
- ۲۔ در بیان شہر گشت سوار شدن سلطان محمد عادل شاہ۔
- ۳۔ در بیان مہمانی کردن سلطان محمد عادل شاہ را و دادن جہیز دختر نواب مظفر خان۔

”میزبانی نامہ“ میں حمد صرف پہلے شعر کے پہلے مصرعے میں لکھی گئی ہے اور دوسرے مصرعے سے سلطان محمد کی مدح شروع کر دی گئی ہے:

اول یاد کر پاک پروردگار
بچہیں شاد کر شاہ عالی تبار

اس کے بعد بادشاہ کی شجاعت، سرفرازی، گردن فرازی، جوانوں کے ساتھ عیش و عشرت میں مشغول ہونے اور پھر دانا سے مشورہ کرنے کا بیان ہے۔ اس کے بعد آرائش اور ساز و سامان کا شاعرانہ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ ان سب چیزوں کو ایسی ترتیب اور سلیقے سے بیان کیا گیا ہے کہ جگہ، مجالوت اور سامان کی تصویر آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ جب حسن شوق آرائش کی اس تصویر کو لفظوں سے بنا چکتا ہے تو پھر بادشاہ کی آمد اور میزبانی کا بیان کرتا ہے۔ اس کے بعد بادشاہ کی سواری نکلتی ہے۔ اس بیان میں احساس خوشی و خوشی ابلتا اچھلتا دکھائی دیتا ہے۔ جب یہ جلوس نواب مظفر خان کے گھر پہنچتا ہے تو وہاں کی میزبانی کا نقشہ چایا جاتا ہے اور ہنر جہیز اور رخصتی کی تصویر کشی کی جاتی ہے۔

اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس سے اس زمانے کے رسم و رواج، عادات و اطوار، طور طریقے، ادب و آداب، کھانے پینے، پہننے اوڑھنے کے طریقے، اشیائے استعمال کی ایک تصویر ابھرتی ہے اور آج سے کئی صدیاں پہلے کی معاشرت و تہذیب نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ اس تصویر میں ”ہند مسلم ثقافت“ کے وہ نقوش نظر آتے ہیں جو مغلیہ دور میں ملک گیر سطح پر اپنے عروج کو پہنچے۔ یہ وہ عناصر ہیں جن میں ہندوی مزاج و تہذیب، مسلمانوں کے رنگ میں

رنگ کر ایک نئے نقش و نگار اور تہذیبی ثبوت کے ساتھ، ابھرے تھے۔ جن میں اُس زمانے کے کاپر کی مثبت قدریں بھی تھیں اور مسلمانوں کی ترقی پذیر تہذیبی قوت بھی۔

دوسری خصوصیت اس مثنوی کی یہ ہے کہ یہاں شوق کا قلم زیادہ جاؤ اور روانی کے ساتھ چلتا نظر آتا ہے۔ اس میں شعریت بھی زیادہ ہے اور تخیل کی پرواز بھی۔ پوری مثنوی میں ایک چلت پھرت، ایک ہنگامے، ایک دھوم دھام کا احساس ہوتا ہے اور پڑھنے والے کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود بھی اس شادی میں شریک ہے۔ مثنوی کے لہجے اور آہنگ میں شادمانی، سرسستی اور خوشی کا احساس ہوتا ہے۔ ساری فضا رنگین اور بھگی ہوئی ہے اور چاروں طرف رنگ ہی رنگ بکھرے ہوئے ہیں۔

قدیم زبان کا مزاج اور روایت یہاں بھی موجود ہے، لیکن فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ ”فتح نامہ“ کے مقابلے میں زیادہ واضح ہو گیا ہے۔ فارسی عربی الفاظ کی تعداد بھی بڑھ گئی ہے؛ مثلاً شنکرف، لاجورد، ارژنگ، مشبک، میناے مینو، یست ربی، سر سرفرازاں، عیسیٰ مریم، زرنیخ زرد، جدول، گل، اورغوانی و لالا لیمس، مشک اذفر، فلک کارگاہ، سیخ سیمیں و زریں طناب، بارگاہ رنگ آمیز، ماور عالم، مشجر مطبئی، غلامان حاتمہ بگوش، کنیزان زربفت پوش، ملائک فریب، ملائک شکار قسم کی تراکیب عام طور پر استعمال میں آتی ہیں۔ ”فتح نامہ“ پر بھی فارسی اسلوب کا اثر، اُس دور کی دوسری شہریوں کو دیکھنے ہوئے، گہرا ہے لیکن ”میزبانی نامہ“ بڑی حد تک فارسی اثر کے رنگ میں رنگ جاتا ہے۔ دونوں مثنویوں کے پہلے شعر ہی سے زبان و مزاج کا یہ فرق سامنے آ جاتا ہے۔

”فتح نامہ“ نظام شاہ کا پہلا شعر ہے:

الہی کرم کا کرن ہار توں ہے اول و آخر رہن ہار لوں

اور ”میزبانی نامہ“ کا پہلا شعر ہے:

اول یاد کر پاک پروردگار بچہیں شاد کر شاہ عالی تبار

”میزبانی نامہ“ میں قافیے بھی زیادہ صحت کے ساتھ باندھے گئے ہیں۔ تلفظ و املا بھی ”فتح نامہ“ کے مقابلے میں نکھر سنور گیا ہے۔ ”میزبانی نامہ“ میں شاعری اور تخیل نے مل کر مثنوی کے حسن میں اضافہ کیا ہے۔ ایک جگہ حسن شوق کا دکھانا ہے کہ قیمتی پتھروں سے بنی ہوئی حوضیں ہیں اور ان میں توارے چھوٹ رہے ہیں۔ اس بات کو شاعرانہ انداز میں یوں بیان کرتا ہے:

جیتے حوض خانے نے یشم کے بھارے سو عشاق کی چشم کے

آتش بازی چھوٹ رہی ہے ۔ ”ہوائی“ سے چنگاریاں ساری فضا میں بکھر رہی ہیں ۔
اس منظر کو یوں ادا کرتا ہے :

ہوائیاں لٹھیاں وو اٹھیاں ناگیاں ہوا کے اوپر جا سنہولے بنیاں
(ہوائیاں نہیں تھیں بلکہ وہ ناگیاں تھیں جنہوں نے ہوا میں اوپر جا کر
سنہولے بنے)

ایک اور جگہ دھواں کھکشاں بن جاتا ہے :
نلا کھینچ کر تیز آتش نشان دھنواں جاگگن میں ہوا کھکشاں
جب ہرات نواب مظفر خان کے ہاں پہنچتی ہے تو دولہا دلہن کے بارے میں یہ
خوب صورت پیراہ اختیار کرتا ہے :

لیٹھا ”سور“ جب ”نور“ کا تاج کر بیٹھی رات کوہ قاف میں لاج کر
سلیاں کون آصف نے سپاں کیا عجائب ، غرائب بیوت کچھ دیا
دیا چاند کون سور کے سات کر دیا نور کون نور کے سات کر
حصین و جمیل دوشیزاؤں کے رنگ روپ کو کھنی خوب صورتی سے پیش
کرتا ہے :

سنگل دیپ کیاں پدمنیاں پیشار سیہ نیشکر قد و جوبن اتار
دین رنگ ، نرم انگ ، باریک تر شب قدر سے بال تاریک تر
ایک اور خصوصیت ، جو ”فتح نامہ“ میں بھی نظر آتی ہے ، ”میزبانی نامہ“
میں ایک انفرادیت بن کر ابھرتی ہے ۔ یہ خصوصیت خیال و احساس کو لفظوں
کی ٹہی جھنکار اور یکساں حروف والے الفاظ کی تکرار سے ابھارنے کا شعور و سلیقہ
ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ ”میزبانی نامہ“ میں طرح طرح کی آوازیں سنائی دیتی ہیں
جن سے مثنوی کی فضا بننے میں بڑی مدد ملتی ہے : مثلاً چھپا چھپ ، لبالب ،
شبشب ، نگاراں نگار ، ہزاراں ہزار ، قطاراں قطار ، طیلے طیلے ، جھکجھک ،
لکاکٹ ، روارو ، دواو ، ہٹ ٹٹ ، کھٹ ہٹ وغیرہ الفاظ سے وہ ان رنگا رنگ
آوازوں کو ابھارتا ہے ۔ یہی احساس موسیقی مثنوی کی فضا میں پھوار کی سی موسی
پیدا کر دیتا ہے ۔ طبل کی آواز سنئے : ع

طبل ڈھول جم جم کریں دھندھاٹ

رقاصاؤں کی تیزی اور سرعت رفتاری دیکھیے : ع

بھیریاں بھیں یوں نہ بھریاں بھریں

یا

الایں و ناچیں سو بیدنگ ہیں سو نادنگ ہر دنگ بیدنگ میں

نوجوان لڑکیوں کو دیکھیے :

سلوٹیاں سلگتھن سگتھن ریں کیاں کنور کال کیاں بیونور پال کیاں
اگر ان شعرا کی شعریت کو ، شاعرانہ تشبیہ اور حسن بیان کو ، تخیل
کی کرمہ سازی کو قدیم زبان کی اجنبیت کے پردے ہٹا کر دیکھا جائے تو ایک
حقیقی شاعر اپنی قادر الکلامی کے ساتھ شوق کے ساز چھیڑنا نظر آتا ہے جو اپنے
زبان و بیان اور اسلوب سے اس دور کو ایک نیا رنگ روپ دے رہا ہے ۔ یہی
شعریت حسن شوق کی غزلوں میں اور نکھر منور کو سامنے آتی ہے ۔

حسن شوق کی غزلیں اسی روایت کا ایک حصہ ہیں جس کے نراز ہر
ولی دکھنی کی غزل کھڑی ہے ۔ یہ غزلیں اپنے مزاج کے اعتبار سے جدید غزل
کی ابتدائی روایت اور رنگ روپ کا حصہ ہیں ۔ حسن شوق کے ذہن میں غزل کا
واضح تصور ہے ۔ وہ غزل کو عورتوں سے باتیں کرنے اور عورتوں کی باتیں
کرنے کا ذریعہ اظہار سمجھتا ہے ۔ اس کی غزلوں کا بنیادی تصور یہی ہے ۔
وہ غزل میں جذبات عشق کا اظہار کرتا ہے ۔ محبوب کے حسن و جمال کی تعریف
کرتا ہے اور عشق جذبات کے مختلف رنگوں اور کیفیات کو غزل کے مزاج
میں گھلاتا ملاتا نظر آتا ہے ۔ اس کی غزل خیال ، اسلوب ، لہجے اور طرز ادا
میں فارسی غزل کی پیروی کرتی ہے ۔ شوق اس اثر کا خود اعتراف کرتا ہے اور
ان شاعروں کا ذکر بھی کرتا ہے جن سے وہ متاثر ہے ۔ یہاں خسرو ہلالی بھی ملتے
ہیں اور انوری و عنصری بھی :

جب عاشقان کی صف میں شوق غزل پڑے تو

کوئی خسروی ہلالی کوئی انوری کتنے ہیں

ہارا حسن ہے شوق معلّم ذہن کون تیرے

سبق کچھ عنصری کا یا درس کچھ انوری کا ہے

دوسری چیز جس پر حسن شوق اپنی غزل میں زور دیتا ہے ، مٹھاس اور
گھلاوٹ ہے ۔ غزل کی روایت کی ابتدائی حالت ، زبان کی خامی اور بیان کے
کٹہردے بن (آج کے لحاظ سے) کے باوجود مٹھاس اور شیرینی اس کی غزل کے
وصف ہیں ۔ ایک مقطع میں شیرینی کی صفت بیان کر کے غزل کی روایت کے اسی
وصف کو واضح کرتا ہے :

شوق شکر غزل کی کھٹکھٹاں سون پالتا ہے

ملوٹلی طبع کون میرے یک من شکر نہ بھیجا

عشقیہ جذبات کا ، مٹھاس اور گھلاوٹ کے ساتھ ، اظہار آج تک اردو غزل کی روایت کا حصہ ہے ۔ لیکن اسی کے ساتھ جذبات کے اظہار کو مؤثر بنانے کے لیے اردو غزل نے سوز و ساز کو بھی اپنے مزاج میں سمجھ کر ایک نیا رنگ دیا ہے ۔ حسن شوق نے فارسی غزل کے اتباع میں سوز و ساز کو اردو غزل کے مزاج میں داخل کیا اور آج سے تقریباً چار سو سال پہلے ایک ایسا روپ دیا کہ نہ صرف اس کے ہم عصر اس کی غزل سے متاثر ہوئے بلکہ آنے والے زمانے کے شعرا بھی اسی روایت پر چلتے رہے ۔ خود ولی کی غزل روایت کے اسی ارتقائی عمل کا نتیجہ ہے :

اگر اس شعر میرے کون کوئی جا کر سنا دیوے

تو اوس کے سوز کون سن کر دیکھو شوق حسن لرزے

”لرزنا“ اثر کا انتہائی عمل ہے اور حسن شوق شعوری طور پر اس عمل کو اپنی غزل کے مزاج میں شامل کرتا ہے ۔

اس کی غزل ، قدیم زبان کے باوجود ، آج بھی بے کیف و بے اثر نہیں ہے بلکہ سوز و شیرینی کے ملے جلے اثرات دل کے تاروں کو آج بھی مرتعش کرتے ہیں ۔ اپنی غزلوں میں اس اثر کو پیدا کرنے کے لیے شوق عام طور پر رواں بھروں کا انتخاب کرتا ہے ۔ مثلاً مختلف غزلوں کے یہ چند اشعار دیکھیے :

عجب کیا ہے جو پاوے توں بقا توشہ فنا کا لے

اثر تیرے دہن کا کچھ اگر راہِ عدم پکڑے

اگر مجنوں کی تربت پر گذر جاؤں دیوانہ ہو

کہ مجنوں حال میرے کون جو دیکھے در کفن لرزے

اے ترکہ شوخ سرکش بیٹی نہ سرکشی کر

میں با لیا ز تجھ سوں ، مجھ سوں تو بے نیازی

با زلف یا تحریر ہے با دامِ عالمگیر ہے

یا شعر کی زنجیر ہے جگ کی پریشانی سب

ارسل بدن نورانی ، ہے لیلۃ البدن نے

جگ میں ہوا اندھڑا تجھ زلفِ شب قدر نے

تجھ زلف کے رین میں جھمکے مرنگ عذرا

کوئی چاند کوئی زہرا کوئی مشتری کہتے ہیں

شوق کی غزل میں تصویرِ عشقِ مجازی ہے ۔ اس کا اظہار وہ بار بار مختلف

انداز سے اپنی غزل میں کرتا ہے ۔ جہاں ناصح اور نصیحت کی روایت بھی اور

مذہبِ عشق اختیار کر کے اسلام و کفر کے درمیان کافری پر فخر کرنے کی روایت بھی ، اردو غزل میں داخل ہو جاتی ہے ۔ گل بہرین ، شمع و پروانہ ، گل و بلبل ، گلزار و یاسمن ، ہشیار و دیوانہ ، زاہد و ناصح ، وامق و عذرا ، لیلیٰ مجنوں ، خسرو شیریں فرہاد ، زلفِ بیچاں اور رقیب کے اشارات و تلمیحات بھی غزل کی روایت میں جال سا بننے نظر آتے ہیں ۔ حسن شوق کے یہ چند اشعار دیکھیے :

نکر ناصح نصیحت مجھ بجز عاشقِ وفاداری

ہمیں کچھ اور سمجھے ہیں نمازی پور نیازی میں

اگر عشقِ حقیقی میں نہیں صادق ہوا شوق

ولے مقصود خود حاصل کیا ہے عشقِ بازی میں

عشاقِ در حقیقت وے بھی کہے ہیں کافر

یعنی علم ہوا ہوں در مرکبِ مجازی

مجھے زاہد ککر کہتے جتنے اس شہر کے عالم

ولے مجھ میں نہیں سمجھے کے نکتا کافری کا ہے

شوق ہمارے عشق میں کئی زاہدان مشرک ہوئے

اس مذہبِ کفّار میں قیری مسلمان کیسے

عاشقِ گری مذہبِ منے قبلہ مجازی ہیں روا

قبلہ حقیقت کا یہی دلدار تجھ دیدار کا

تجھ زلف نے بیچاں اگر مشرک ہوا تو کیا عجب

اسلام میں جی ہے زیوں اور کفر میں بل کھٹ ہوا

کہیں وامق کہیں عذرا کہیں مجنوں کہیں لیلیٰ

کہیں خسرو کہیں شیریں کہیں فرہاد ہو ہے ہے

بن گل کیا ہے بابل او گل بدن کہاں ہے

جن من پر یا ہارا سو من پر کہاں ہے

کہے افسوں گراں مجھ کون نہ کام افسوں گری کا ہے

کہیں ہوشیار نہ ہوسی دیوانہ کس پری کا ہے

در یزمِ ماہ رویاں خورشید ہے سرچن

میں شمع ہوں جلوں کی وہ انجمن کہاں ہے

اے یادِ فوجہاری گر توں گزر کرے گا

گلزار نے خبر لیا او یاسمن کہاں ہے

شمع کے سوز میں سکھ لیں ولی آرام ہے دن کون
گھنٹی ہے عمر سب میری سو نسدن جانگدازی میں

ان اشعار میں فارسی روایت ، اس کے رمزیات و صنمیات ، غزل کے مزاج پر
چھا گئے ہیں اور جتنی غزلیں اب تک مختلف شاعروں کی ہم نے پڑھیں ، حسن شوق
کی غزل ان سب سے الگ دکھائی دیتی ہے ۔ یہی موضوعات ، یہی کثافات ،
اوزان و مجوز ، قافیہ و ردیف کا التزام آگے چل کر ، پھیل کر نکھر کر ، ولی کی
غزل میں ایک نئے معیار کو چھوتا ہے ۔

حسن شوق کی غزل میں ”جسم“ کا احساس شدت سے ہوتا ہے ۔ وصال کی
خوش بو آڑی ہوئی محسوس ہوتی ہے ۔ محبوب اور اس کی ادائیں ، حسن و جمال کی
دلربائیاں ، آنکھوں کا تیکھا پن ، خند و خال کا ہانکپن ، موتی سے دانت ، کلیوں جیسے
ہولٹ ، کٹھن پیرے کی طرح تل ، سرو قدی ، مکھ نور کا دریا ، دل عاشق کو
بھونک دینے والا سراپا اس کی غزل کے مخصوص موضوعات ہیں ۔ یہاں غزل میں
جذبات کا اظہار بھی اثر انگیز ہو جاتا ہے :

نہیں سو پھول نرگس کے کلی ناسکھ سو چھپی کی
گللالن سوز گلشن میں سرچیں کوئی لچائی میں
نہیں کے ہانو کر جاؤں سجن جب گھر بلاوے مجھ
نہ جاگوں کی قیامت لگ اگر کل لگ سلاوے مجھ
نہ کر تعریف مجنوں کی کہ الماضی ولا یذکر
ہمارا عشق مستقبل ہوا ہے کار سازی میں
اڑ پند نا خراسان خوشبو کیا ہے عالم
تس شاہ مشکبو کا گل پرین کہاں ہے
خوبان کی اقبس میں لالہ ہونے ہیں ساق
لرمل شراب نہکا یک جام بھر نہ بھیجا
شریت اہس ادھر کا گر مجھ بلاؤ پیارے
بے حد ہوا ہے شوق قہر عشق کے اثر نے
لباس خسروانی کر چھندوں سے سم تر نکلے
سراسر ناز کا لشکر برابر بھار کر نکلے

حسن شوق کو احساس ہے کہ وہ غزل کی روایت کو لیا رنگ دے کر
آگے بڑھا رہا ہے ۔ یہی احساس شاعرانہ تمثلی کے پیرائے میں اس کے منظموں میں
ظاہر ہوتا ہے ۔ اس کے منظمے اس اعتبار سے خاص اہمیت رکھتے ہیں کہ وہ ان

میں اپنے انداز فکر ، معیار سخن اور انفرادیت پر روشنی ڈالتا ہے ۔ چند منظمے
اس سے پہلے مثالوں میں دیے جا چکے ہیں ۔ اب دو منظمے اور دیکھیے :

جن ہو غزل سنایا جلتیاں گوں پھر جلایا
وہ رلد لا ابالی شوق حسن کہاں ہے
شوق کی ہے پیاری پنس پنس کہے سو ناری
افضل غزل ہماری ”جوں“ دور ہے گگن میں

”افضل غزل“ کے ان اشعار سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ یہ اردو غزل کی
روایت کے وہ ابتدائی نقوش ہیں جہاں خود غزل کی روایت جم کر ، پھیل کر ،
کھل کر پہلی بار اس انداز میں اپنا رنگ دکھا رہی ہے ۔ شوق کے ہاں قافیہ اور
ردیف دونوں غزل کا جزو بن کر آئے ہیں ۔ یہاں صناعیہ بدائع کا اہتمام بھی ملتا ہے ،
تجسسی لفظی اور حسنِ لطیف بھی حسنِ شعر میں اضافہ کرتے ہیں ۔ غزل مسلسل
بھی ملتی ہے ۔ یہی سب خصوصیات یکجا ہو کر اور ایک باقاعدہ شکل بنا کر
اردو غزل کی روایت میں حسن شوق کو ایک انفرادیت عطا کرتی ہیں ۔

شوق کی غزل میں محبوب عورت ہے اور مرد اپنے عاشقانہ جذبات کا اظہار
کرتا ہے ، لیکن ہندوی روایت کے مطابق دو چار جگہ عورت بھی اپنے جذبات کا
اظہار کرتی ہے ۔

آج حسن شوق کی تشبیہات اس لیے پاء ال معلوم ہوتی ہیں کہ خود حسن شوق
کے زمانے میں ، اور پھر اس کے بعد ، سینکڑوں شاعروں نے انہیں استعمال کر کے
ہامال کر دیا ہے ۔ لیکن جب آج سے تقریباً چار سو سال پہلے اردو غزل میں حسن
شوق نے ”بھوں کو بھراپ ، نیوں کو دیا ، زلف کو شب تاریک ، چہرے کو
چاند ، مکھ کو نور کا دریا ، زلف کو تحریر ، دامن عالمگیر ، شعر کی زنجیر کہا
یا دسن موتی ، ادھر کلیاں ، نلیم دل ، قل کٹھن پیرا کہا ، دل کو سنگِ سرمر
سے تشبیہ دی یا آنکھوں کو چاندی کی دوات کہا جن میں سیاہی بھری ہے تو
اس وقت یہ قلبی عمل غزل میں ایک نئی چیز تھا اور یہ تشبیہیں نادر اور اچھوتی
اور یہ انداز بیان ، یہ اسلوب ، لہجہ و آہنگ ، یہ رچاوت غزل میں ایک منفرد
چیز تھی ۔ اس نے نئی نئی زمیں نکالیں ۔ خوب صورت بھروں میں قافیہ و ردیف
کو معنوی رشتے میں پیوست کیا ۔ غزل کی ہیئت کو خارجی و داخلی اندازِ نظر سے
استادانہ طریقے پر استعمال کیا ۔ اسی لئے بن اور انفرادیت کی وجہ سے نظام شاہی
دربار کے اس شاعر کی شہرت سارے دکن میں پھیل گئی اور شوق کا قلبی عمل
اس وقت کی شاعری میں ایک اثر بن کر قائم ہو گیا اور وہ سارے شعرائے دکن

کے لیے غزل کے ”جذیبہ اسلوب“ کا نمائندہ بن گیا۔

اسی لیے حسن شوق کی غزل کو بحیثیت مجموعی سارے دکن کے ان شعرا کی غزل کے ساتھ رکھ کر دیکھنے کی ضرورت ہے جنہوں نے اردو غزل کی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ اس مطالعے کے لیے جب ہم ہد علی قطب شاہ سے چلے کے شعرا محمود، فیروز اور خیالی کے کلام کے ساتھ حسن شوق کا کلام پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ ایک کی آواز دوسرے کی آواز میں سے آ رہی ہے۔ اگر ان سب کے کلام کو، مقطع نکال کر، ملا دیا جائے تو آج الہی الگ الگ کرنا اور پہچاننا مشکل ہوگا۔ حسن شوق ایک طرف اے اپنے بزرگ معاصر اور اسلاف شعرا کی آوازوں سے اپنی آواز بناتا ہے اور دوسری طرف اے الہی واضح و منفرد بھی بنا دیتا ہے کہ اس کے نوجوان معاصر اور بعد میں آنے والے شعرا اپنانے کے لیے اس کی طرف لپکتے ہیں۔ وہ دبا دبا ہن جو محمود، فیروز اور خیالی کے ہاں دکھائی دیتا ہے، حسن شوق کے ہاں کٹھنٹا اور شوخ ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ یہ قدیم اردو غزل کی روایت کا وہ الگ دھارا ہے جس میں محمود، فیروز، خیالی، حسن شوق، ہد علی قطب شاہ اور پھر شاہی، نصری، ہاشمی اور ان کے بعد ان گنت شعرا نے غزل اپنا خونِ جگر شامل کر کے اس روایت کو ولی دکنی تک پہنچا دیتے ہیں۔ اور ولی دکنی ان سب آوازوں کو اپنے اندر جذب کر کے اپنی الگ آواز بنا لیتا ہے۔ اس روایت کے راستے میں حسن شوق ایک اہل کی حیثیت رکھتا ہے۔

نوجوان معاصر اور آنے والے شعرا نے حسن شوق کو خراجِ تحسین پیش کر کے اس اثر کو تسلیم کیا ہے۔ اگر ابنِ نشاطی، حسن شوق کی شاعری اور اس کے اثر کو منفرد نہ سمجھتا تو وہ اپنے اسلاف شعرا کے ساتھ حسن شوق کا ذکر کیوں کرتا؟

حسن شوق اگر ہوتے تو فی الحال ہزاراں بھیجتے رحمت مجھ اہرال
سید اعظم یحیٰ پوری نے ”داستان فتح جنگ“ (۱۰۷۵/۱۶۶۶ع) میں اس کی صلاست کی تعریف کی اور کہا:

صلاست میں چیموں شعر شوق حسن ہنر فن منیں نصری کے بھن
خود نصری جب اپنی شاعری کی عظمت کا قد، حسن شوق کی شاعری کے قد سے

۱۔ بیاض قلمی المین ترقی اردو، گجراتی۔

لایا ہے تو ”علی نامہ“ کے ایک قصیدے میں کہہ اُٹھتا ہے:

دس پانچ بیت اس دہات میں کے ہیں تو شوق کیا ہوا

معلوم ہوتا شعر اگر کہئے: اس ہنار کا

یہ شعر اسی ہنر اور ردیف و قافیہ میں ہے جس میں حسن شوق نے پوری ایک غزل کہی تھی اور جس کا مقطع یہ تھا:

دل جامِ جم ہے شاہ کا شوق نکر اظہار توں

شاہنشاہ عادل کئے حاجت نہیں گفتار کا

اس اعتراف کے علاوہ حسن شوق کے اثر کو تلاش کرنے کا طریقہ یہ بھی ہے کہ آیا آئندہ نسل کے شعرا نے اس کے خیالات، لہجہ، انداز اور تراکیب کو اپنایا ہے؟ کیا انہوں نے اس کی زمین میں غزلیں کہی ہیں؟ کیا انہوں نے اس کی غزلوں کی تضمین کی ہے؟ اس نقطہ نظر سے جب ہم قدیم شعرا کا کلام اور قدیم بیاضی ٹولتے ہیں تو ہمیں یہ اثرات بہت واضح نظر آتے ہیں۔ شاہی کے کلام پر اس کا اثر واضح ہے۔ اشرف، غالب، رحیمی، قریشی اور یوسف پر حسن شوق کے اثرات گہرے ہیں۔ یہ سب شعرا اس کی غزلوں پر غزلیں کہہ رہے ہیں، اس کی غزلوں کی تضمین کر رہے ہیں، اس کی غزلوں کے جواب میں دو غزلہ کہہ رہے ہیں۔ جب اشرف شاعرانہ تعلقی کے انداز میں اپنی غزل کی انفرادیت کی طرف توجہ دلاتا ہے تو یہ راستہ وہ اکیلے طے نہیں کرتا بلکہ استاد شوق کی شاعرانہ شہرت کا سہارا لے کر یوں کہتا ہے:

سارے لوگ کئے ہیں اشرف کا شعر سن کر

کیا بھر گیا ہے شوق یاراں مگر دکن میں

غالب، جو شوق کی غزل ”انوری کہتے ہیں، بھتری کہتے ہیں“ والی غزل کی تضمین کرتا ہے تو حسن شوق کو استاد کہہ کر ہکارتا ہے:

استاد کے بھن سون خورشید ہو پڑا ہو

یوسف (”در جواب شوق“) کے دو غزلہ اور اس کے دوسرے کلام میں، شوق کے اثر و رنگ کے ساتھ ساتھ، ایک بات یہ بھی محسوس ہوتی ہے کہ یہ رنگ کچھ بدل رہا ہے اور یہاں ایک وقت ہلکی ہلکی اور دبئی سی وہ آواز بھی سنائی دیتی ہے جو ولی کے ہاں بہت واضح طور پر یا شاہی ہند میں فالز دہلوی کے ہاں

۱۔ اس پر تفصیل سے ہم نے ”دیوان حسن شوق“ کے مقدمے (ص ۳۵ تا ص ۳۸) میں بحث کی ہے۔ مطبوعہ المین ترقی اردو، کراچی ۱۹۷۱ع۔

سنائی دینی ہے۔ جب یوسف کہتا ہے کہ :

بیلی جھلک لٹک کر پاتال تل رہے جا

دیکھے جو خوش اُجالا تجھ نور کے جھلک کا

تو دوسرے مصرعے میں دو آوازیں — شوق اور ولی کی — ایک دوسرے کو کھٹ رہی ہیں اور یہاں حسن شوق کی آواز دوسری آواز میں جذب ہو رہی ہے۔ اثرات سامنے کی طرح چلتے ہیں۔ کبھی سامنے کی طرح یہ اثرات نظر آتے ہیں اور کبھی موجود ہونے کے باوجود چھپ جاتے ہیں۔ پوری گیارہویں صدی ہجری کی غزل پر حسن شوق کا اثر کسی نہ کسی شکل میں نظر آتا ہے اور رفتہ رفتہ اپنا رنگ دوسرے رنگوں میں ملا کر خود ہماری نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ ولی، اپنے سے پہلے کے شعرا کی، صدیوں کی اس کاوش اور امکانات کو سمیٹ کر انہیں شامی بند کی زبان سے ملا دیتا ہے اور اردو غزل کو ایک نئے امکان سے آشنا کرتا ہے۔ اور جب ولی کے ہاں یہ روایت اپنی شکل و صورت بنا لیتی ہے تو وہ بھی نصرت کی طرح اپنی شاعری کا مقابلہ اپنے سے پہلے کے اُس شاعر سے کرتا ہے جس کی روایت کو اس نے بنا سنوار کر نیا رنگ و نور دیا ہے :

برجا ہے اگر جگ میں ولی پھر کے دُجرے بار

رکھ شوق، برے شعر کا شوق حسن آوے

— روایت یوں ہی بنی اور بدلتی ہے اور جب سینکڑوں شاعر برسوں تک اپنے خونِ جگر سے روایت کے درخت کی آبیاری کرتے ہیں تب کہیں ”تخلیق“ کا ایک سدا بہار پھول کھلتا ہے جسے کوئی ولی کہتا ہے، کوئی حافظ، سعدی، میر، غالب، اقبال کہتا ہے۔ کوئی دانتے، چوسر کے نام سے یاد کرتا ہے اور ہم حسن شوق جیسے شاعروں کو بھول جاتے ہیں — لیکن تاریخ کا کمپیوٹر اُن کی یاد اور اُن کے احسان کو ہمیشہ محفوظ رکھتا ہے۔

دکن پر ابھی سلطان محمد عادل شاہ کی بادشاہی ہے۔ بڑے عظیم پر شاہجہاں حکومت کر رہا ہے اور سرزمینِ بیجاپور پر برہان الدین جامن کے بیٹے، امین الدین اعظمی اپنے دادا کی جلائی ہوئی شعرِ معرفت سے روحانیت کا اُجالا پھیلا رہے ہیں۔



چھٹا باب

مذہبی تصانیف پر فارسی اثرات

(۱۶۲۰ء - ۱۹۷۵ء)

جب تک ادبی تصانیف کی بالاعادہ روایت شروع نہیں ہوتی تھی، مذہبی رسالے اور تصانیف، صوفیائے کرام کے ملفوظات اور اقوال ہمارے لیے ایک نعمت غیر مترقبہ کا دیباچہ رکھتے تھے۔ لیکن جب ادبی تصانیف کا سلسلہ شروع ہوا تو یہ مذہبی رسالے اپنے غیر ادبی اسلوب کی وجہ سے ادب کے دائرے سے خارج ہو گئے اور صرف انہی تحریروں اور تصانیف کو اہمیت دی گئی جو ادبی لحاظ سے دلچسپ تھیں۔ اسی لیے شاہ برہان الدین جامن (م۔ ۵۹۰/۱۵۸۲ء) کے بعد سے اب تک ہم نے کسی غیر ادبی تصنیف کا ذکر نہیں کیا۔ اگر میراجی یا جامن اس دور میں ہوتے تو ان کی وہ اہمیت نہ ہوتی جو زمانی اعتبار سے تاریخِ ادب میں آج انہیں حاصل ہے۔ روحانی مطالب کی ترویج و اشاعت کے لیے تصنیف و تالیف کی وہ روایت، جو میراجی نے قائم کی تھی، اُن کے بعد بھی قائم رہی اور ان کے مریدوں اور اولاد نے صدیوں تک اسے چلے سے زیادہ روشن رکھا۔ برہان الدین جامن کا مطالعہ ہم کر چکے ہیں۔ اب اس باب میں ہم اُن کے دو مریدوں — شیخ داؤل اور شیخ محمود خوش دہاں — اور اُن کے پوتے شاہ امین الدین اعظمی کی تصانیف اور خدمات کا جائزہ لیں گے۔

شیخ داؤل، شیخ محمود خوش دہاں اور امین الدین اعظمی کے ہاں موضوعات گم و بیش ایک جیسے ہیں۔ اندازِ فکر اور بیان کا مزاج بھی ایک سا ہے حتیٰ کہ بیشت و اسناف بھی وہی ہیں جو ہمیں جامن کے ہاں ملتی ہیں۔ کچھ فرق ہے تو وہ زبان و بیان کا ہے۔ میراجی کے اسلوب پر گہری و ہندوی کا اثر گہرا ہے۔ جامن کے ہاں فارسی اثرات بڑھ جاتے ہیں زبان میں ذرا نرمی آگئی ہے۔ شیخ داؤل، خوش دہاں اور اعظمی کا اسلوب فارسی سے متاثر ہو کر اور صاف ہو گیا ہے۔ یہ

تینوں بزرگ اس دور میں فارسی کے زیر اثر بدلے ہوئے بیجاپوری اسلوب کے نمائندہ ہیں۔

شیخ غلام محمد داول (م - ۱۰۶۸ھ/۱۶۵۷ع) صوفی اور شاعر تھے اور انہوں نے اپنے سلسلہ تصوف کے اُنہی موضوعات کو اپنی شاعری کے ذریعے پیش کیا ہے جو ہمیں میراجی اور غصصیت سے شاہ جام کے ہاں ملتے ہیں۔ شیخ داول، شاہ جام کے مرید تھے جس کا اظہار انہوں نے ”چہار شہادت“ کے ایک شعر میں بھی کیا ہے:

حق تھی بولوں چہار شہادت سانجی کر کا گیان

ساچا کر پیر و مرشد میرا حضرت شاہ برہان

اُن کے سند وفات کے سلسلے میں تاریخ اور تذکرے خاموش ہیں لیکن قدیم مخطوطات اور بیاضوں کے مطالعے کے دوران میں ”شرح تمہید ہمدانی“^۱ (فارسی) کا ایک مخطوطہ نظر سے گزار جس کے آخر میں ”سرتب شد بفرمان اللہ تعالیٰ بتاریخ یست و دوم ماہ رجب ۱۰۶۷ھ کاتب الحروف شیخ داول“ کے الفاظ تحریر تھے۔ کچھ عرصے کے بعد ایک اور مخطوطہ ”رسالہ عشقہ قاضی ناگوری“^۲ نظر سے گزارا جس کے آخر میں ”کاتب الحروف فقیر الحقیر فتح محمد ابن شاہ داول قادری“ کے الفاظ تحریر تھے۔ یہ مخطوطہ ۱۰۸۹ھ کا لکھا ہوا ہے۔ ان دو حوالوں سے دو باتوں کا پتا چلا۔ ایک تو یہ کہ کتابت شاہ داول کا پیشہ تھا جسے اُن کے بیٹے فتح محمد نے بھی اختیار کیا۔ دوسرے یہ کہ شاہ داول ۱۰۶۷ھ تک زندہ تھے۔ اسی عرصے میں ۱۰۶۸ھ کا لکھا ہوا ایک مخطوطہ^۳ نظر سے گزارا جس میں میراجی شمس العشاق، جام، اعلیٰ اور شاہ داول وغیرہ کا کلام شامل ہے۔ اس میں شاہ داول کی نظم ”کشف الانوار“ کے اوپر یہ الفاظ درج ہیں۔ ”کشف الانوار از تصنیف شیخ داول رحمۃ اللہ علیہ“۔ اسی مخطوطے میں ایک اور جگہ ”خیال گفتار شیخ داول رحمۃ اللہ علیہ“ کے الفاظ لکھے ہوئے ہیں لیکن ”چہار شہادت“ پر، جو اسی بیاض کے شروع میں لکھی ہوئی ملتی ہے، نام کے ساتھ ”رحمۃ اللہ علیہ“

۱۔ شرح تمہید ہمدانی: (فارسی، قلمی)، کتب خانہ خاص انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ رسالہ عشقہ قاضی ناگوری: (قلمی)، ایضاً۔

۳۔ شمس العشاق: (بیاض قلمی)، ۱۰۶۸ھ، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

کے الفاظ درج نہیں ہیں۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ شاہ داول نے ۱۰۶۸ھ میں وفات پائی جب کہ یہ بیاض لکھی جا رہی تھی۔

شاہ داول کی چار نظمیں: چہار شہادت، کشف الانوار، کشف الوجود اور ناری نامہ اور کئی ”خیال“ ہمیں دستیاب ہوئے۔ مطالعے کے دوران میں یہ چار بار بار متوجہ کرتے ہیں کہ داول نہ صرف برہان الدین جام کے مرید ہیں بلکہ فکر و اظہار میں بھی اپنے مرشد کی پیروی کر رہے ہیں۔ جام کی طرح داول کے اوزان بھی ہندوی ہیں۔ اُن کے ہاں عربی و فارسی الفاظ کی تعداد ضرور بڑھ گئی ہے لیکن اسلوب کے مزاج پر ہندوی اثر غالب ہے۔ داول کے کلام کو جام کے کلام میں ملا دیا جائے تو اسے آسانی سے الگ کرنا دشوار ہوگا۔ ایک بات جو داول کے کلام کو جام کے کلام سے ذرا سا الگ کرتی ہے وہ یہ ہے کہ داول کے کلام میں لوج اور مٹھاس زیادہ ہے۔

”چہار شہادت“^۱ میں چار تن (وجود) کے مسئلے اور عینی و رسمی کے فرق کو بیان کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ جو شخص عشق کی خاطر اپنے چاروں تن پر قابو پا لیتا ہے وہ حق کی شہادت حق سے پا لیتا ہے۔ اس بات کو وہ شاعری کی زبان میں اس لیے بیان کر رہے ہیں تاکہ طالبوں اور مریدوں کے اچھی طرح ذہن نشین ہو جائے:

چاروں تن پر چار شہادت چارو تن تھی مرنا
سنہو غازی حق کی شہدت عشقوں جھگڑا کرنا
رسمی عینی پر یک تن پر بوجہ لینا دو دھات
جسے کوئی سہنا دل کا دانا اس اے سمجھے بات
پانچ ہوا سون پہلا تن باندھیں ہاتھو وار
خاکِ تن کا فعل سوا تو رسمی دیکھ چہار
تن پر دکھ سکھ دیکھن ہارا اچھکر دل کے ٹھانوں
تن سون بھوک بھوک ہونا عینی اس کا قانون
دوئے تن کے بوجہ شہدت نہ من کا ہاد بھاری
رسمی ممکن خطرا مارے دکھ میں سکھ لے تھاری
عینی دکھ سکھ من پر لاوے شاید ہو کر دیکھے
دکھ سکھ پر ہو دیکھن ہارا دکھ سکھ من پر لیکھے

۱۔ چہار شہادت: بیاض قلمی انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

تسری تن میں غائب ہوئی اب نہیں کر بوجھے
دیکھت وہاں کچھ نظر پرنا کر بن کیونکر سوجھے
رسم شہادت اسکوں گھنا غائب چھوڑ نرالا
غائب میں تھی گھر اسکوں دیکھے جیو چبالا
چارو تن سوں جیتے اچھکر موت کا پیالا پینا
حق کی مارگ دے سیم اپنا حق میں حق ہو جینا
داول اپنے چارو تن پر یوں جن پر چت بوجھیا
حق کی شہادت حق تھی پایا عشقوں جھکڑا بوجھیا

جہاں فکر کی سطح رہی ہے جو جانم کے ہاں ملتی ہے۔ داول صرف اس کی
مزید تشریح کر رہے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ زبان و بیان جانم کے مقابلے میں صاف
ہو گئے ہیں۔ وہ اکھڑا اکھڑا کھردرا پن، جو جانم کے کلام میں نظر آتا ہے،
داول کے ہاں کم و بیش غائب ہو جاتا ہے۔ جہاں کڑے سے کڑے کو بچانے والی
موسیقی کا احساس، لوچ اور شہاس پیدا کر رہا ہے اور اظہار بیان قدرے جدید اسلوب
سے قریب تر ہو گیا ہے۔ لیکن جانم کے مزاج اور فکر کی بنیادی عائلت اسی طرح باقی
رہتی ہے؛ مثلاً ”مثنوی شاہ برہان الدین جانم“ کے یہ چند اشعار دیکھیے :

ایک تھا دانا عاقل مرد اس کے دل میں آیا درد
مرشد کوں او پوچھیا بات دکھلا دیو ’سچ حق ذات
جہوت ہوا میں سرگرداں ’سچ کوں اس کا کہو نشان
تم ہو مرشد کامل ذات خلاصی میری ہمارے بات
جب یہ سنیا مرشد بول اس کے دل میں آئی کلول
اور اب شاہ داول کی نظم ”کشف الانوار“ کے یہ چند شعر دیکھیے :

یک تھا طالب صادق مرد دانا عاقل اہل درد
پوچھیا مرشد کوں یک سوال گذریا آج رات ’منجہ پر حال
حق کا واصل کامل ذات برتن ہارا حق کے سات
اتنا سن کر مرشد خاص نعمت بھریا جس کے پاس
کہہا من اے طالب پاک تیج دھیر اس کا بولوں ساک

جہاں داول اور جانم کی آوازیں مل جاتی ہیں اور فکر، بیان، لہجہ اور مجموعی مزاج
تقریباً ایک ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد جانم و داول دونوں اپنے سلسلہ تصوف کے
موضوعات طالب مرید کے سامنے بیان کرتے ہیں۔ جانم نے اپنی مثنوی میں پانچ
عناصر اور تن، روح اور عرفان کی تشریح کی ہے۔ داول نے نور نبیؐ کی اہیت و
لطافت پر روشنی ڈال کر چار تن کے موضوع کی تشریح کی ہے۔ اس نظم کے شروع
میں امین الدین اعلیٰ کی نظم ”رموز السالکین“ کے ”جو اللہ پاک مشرہ ذات“
سے شروع ہوتی ہے، چند اشعار بھی دیے گئے ہیں اور پھر اپنے اشعار کی روشنی
میں نور ظہور، جسم، روح اور عرفان کی تشریح کی گئی ہے۔

فکر و اسلوب کی یہی مناسبت ہے۔ شاہ داول کی دوسری نظم
”کشف الوجود“^۱ میں نظر آتی ہے۔ جہاں بھی بھر، موضوع اور اس کی ترتیب
وہی ہے جو ”منفعت الایمان“^۲ میں ملتی ہے۔ دونوں نظموں کا پہلا مصرع ”اللہ
واحد مرجن ہار“ ایک ہے۔ دونوں میں حمد و ثناء کے بعد کم و بیش ایک ہی
موضوع کی تشریح کی گئی ہے۔ فرق ہے تو اسلوب کا۔ جانم کے اسلوب پر ہندوی رنگ
غالب ہے، داول کے ہاں یہ رنگ فارسی کے زیر اثر ذرا کھل گیا ہے۔ اسی لیے
داول کے ہاں جانم کے مقابلے میں زیادہ روانی کا احساس ہوتا ہے۔ پہلے جانم کی
”منفعت الایمان“ کے یہ اشعار پڑھیے :

اللہ واحد مرجن ہار دو جگ اپنار رچیا اپار
سکلا عالم کیا ظہور اپنے باطن کبریٰ نور
غفلت کہتا پردا آؤ سب جگ لیتا اس میں ناز
بھوتوں خلق کیا بچار بھولا سب جگ غفلت مار
اور اب شاہ داول کی نظم ”کشف الوجود“ سے یہ چند اشعار دیکھیے :

اللہ واحد مرجن ہار چوں جگ عالم جس تھی ہار
ظاہر باطن اپنا روپ ذات مشرہ سہج سروپ
دایم قائم آپس آپ جو ناہنگڑے ہو رہاں باپ
کہنے ناوے کچھ مثال جانے طرف نا وہم خیال
فہم تصور عقل گان قیاس آگہ نادر گیان
ذات مشرہ سب نے پاک وہ نا آوے کس ادراک

۱۔ کشف الوجود : مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ منفعت الایمان : مخطوطہ انجمن، ایضاً۔

۱۔ مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ کشف الانوار : مخطوطہ انجمن، کراچی۔

جائزہ اور داول کے کلام کے تقابلی مطالعے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ مرید نہ صرف مرشد کے نقش قدم پر چل رہا ہے بلکہ وہ اپنی شعری صلاحیت کو بھی اپنی ذات کی انفرادیت کی طرح، اپنے مرشد کی صلاحیت میں جذب کر رہا ہے۔ وہ اپنے خیالات کو صرف انہی موضوعات تک محدود نہیں ہونے ہے جن کا اظہار ”مرشد جائزہ“ پہلے کر چکے ہیں۔ مرید کا کام یہ ہے کہ وہ ان کی تشریح کرے اور عام طالب تک پہنچائے۔

انہی خیالات کو شیخ داول نے اپنے ”خیال“ میں پیش کیا ہے۔ داول کے ہاں ”خیال“ اور غزل کی ہیئت ایک ہے۔ غزل کی طرح اس میں بھی مطلع ہوتا ہے اور آخری شعر میں خلاص لایا جاتا ہے۔ اس دور میں غزل صرف عورتوں سے باتیں کرنے، ان کے حسن و جمال کی تعریف کرنے اور مجازی عشقیہ جذبات کے اظہار کے لیے استعمال کی جا رہی تھی۔ داول نے غزل کی ہیئت کو صوفیانہ خیالات، اخلاق موضوعات اور عشق حقیقی کے اظہار کا ذریعہ بنایا اور اسے ”خیال“ کا نام دیا۔ ”خیال“ محفلِ حال و قال میں گانے کے ليے ہوتا تھا۔ اسی ليے اکثر ”خیال“ مخصوص راگ (راگنیوں کے مطابق ترتیب دیے گئے ہیں۔ شاہ داول کے ”خیال“ میں ترکہ دنیا، بے ثباتی، دہر، دلیامے دوں، خوفِ خدا، خیالِ عاقبت، احدیت اور خدا، روح، نور کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ شاہ داول کے ”خیال“ کو ”غزلیہ گیت“ کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس میں غزل کی ہیئت بھی ہے اور گیت کا مزاج بھی؛ مثلاً یہ ایک ”خیال“ دیکھیے:

سب چھوڑ اس دنیا کون ہیں دیکھ جان ہارے
پشیاو ہو موئے پر انسوس کھان ہارے
کیا فہم ہے بندیاں کون نیدن لکے دھندیاں کون
نہیں جانتے دندیاں کون بھی آگ لان ہارے
شر شور ہے جتن تھی لیزار ہونیں ان تھی
پو پشو کے کودن تھی دیکھ دل بھیران ہارے
دنیا یو باغِ شاہی ہو دھات ہار آئی
کچھ یادگار بھائی لے وہاں لیجان ہارے
سہان ہیں یہاں کے دن ہار ہیں وہاں کے
بعد از دنیاں تھی بھانکے نہیں کوئی ہان ہارے
داول ڈرے خطا کر بخشش دیا عطا کر
مجھ کوں نہ اپ متا کر اب دھیر بلان ہارے

یہی موضوعات مختلف انداز سے بار بار ”خیال“ میں دہرائے جاتے ہیں۔ ایک خیال کے یہ دو شعر دیکھیے:

یک تل گوڑی کے ہاھونیں دایم یہاں کوئی نہ رہ سی
ویسے ویسے مائی ملے تھے سیر ہر جن کے چہتر
دے دان مجھ دیدار کا بھوکا بیا بھوجن کروں
داول کہے اس دان تھی نہیں دان بھی کوئی غویر

یہاں پنجابی الفاظ ہاھونیں (ہاونے بمعنی سہانہ) رہ سی (رہے گا) بیا (بڑا ہوا) خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ واضح رہے کہ پنجابی زبان اور اس کے بولنے والوں نے شروع ہی سے اردو زبان کی بنیادی لغت اور آہنگ کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

شاہ داول نے تقریباً ۱۲۳ اشعار پر مشتمل ایک نظم ”ناری نامہ“ مربع ترجیع بند کی ہیئت میں بھی لکھی ہے جس میں مربع کا چوتھا مصرع رٹپ کے مصرع کے طور پر بار بار آیا ہے۔ داول نے یہ نظم ایک رات میں لکھی تھی؛ ع کہتا فکر یک رات میں

اور اس میں عورتوں کی زبان میں ایسی عورتوں کو تلقین کی گئی ہے جن سے ان کے شوہروں کے دل دکھتے ہوتے ہیں؛ ع
بولیا زناں کی بات میں

اس ”نظم“ میں دنیا کی بے ثباتی، دوزخ، جنت، روزِ حشر اور قیامت کا ذکر کر کے سنت کی پیروی اور اخلاقِ حسنہ کا درس دیا گیا ہے اور بتایا ہے کہ ہر بیوی کو اپنے شوہر سے، خواہ وہ کیسا بھی ہو، محبت کرنی چاہیے۔ اس طویل نظم میں مختلف حالات و کوائف پر اظہارِ خیال کر کے، جو عام خاندانی زندگی میں پیش آتے ہیں، بتایا گیا ہے کہ ایک عورت کا فرض ہے کہ وہ اپنے شوہر کو سکون بہم پہنچائے، اس کی وفادار اور جاں نثار رہے، وہ کام کرے جو شوہر کو پسند ہو۔ غصہ اور سختی سے پرہیز کرے اور سوکن کے ساتھ بھی مل کر رہے۔ اس نظم میں ایک ایسی روانی ہے اور الفاظ ایسے سیدھے سادے روزمرہ کے استعمال کیے گئے ہیں کہ انہیں نہ صرف قارئین کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے بلکہ وہ آسانی کے ساتھ یاد بھی ہو سکتے ہیں۔ ساری نظم میں بات چیت کا سا لہجہ ہے اور ایک ایسا گمبھیر پن اور لوچ ہے کہ نظم دل پر اثر کرتی ہے۔

اس کا نام بحالہ انداز دل کو، شہی میں لے لینے والی کیفیت کا حامل ہے :

اندلا اگر محبوب ہے صورت طبع نا خوب ہے
جیسا اچھو محبوب ہے ہو باج کوئی پیارا نہیں
جیسا اچھو جس دھات کا قہہ چند ہونم کی رات کا
روشن شمع ظلمات کا ہو باج کوئی پیارا نہیں
ج نے خلل نا آن دے ہو جان منگنا جان دے
بر حال ہو مسک پاں دے ہو باج کوئی پیارا نہیں
مل سوکناں میں یوں رہنا کچھ نہ دے سوکن پنا
نہ دیکھ پر لیا اپنا ہو باج کوئی پیارا نہیں
رغبت ہیا کا نام کر بھانا اے سو کام کر
جنگ میں توں اپنا نام کر ہو باج کوئی پیارا نہیں

یہ زبان و بیان تقریباً سو تین سو سال پرانے ہیں۔ شاہ داول کی زبان ، فارسی کے زبیر اثر آنے کے باعث ، ہمارے لیے آج بھی اجنبی نہیں ہے۔ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں ذرا سی کوشش سے آج بھی ہم تک پہنچ رہا ہے۔ وہ جام جم کی روایت کے ”مبستر و مفستر“ ہیں اور جب بھی جام جم کا نام آئے گا ، داول کا نام بھی انہی کے ساتھ لیا جائے گا۔ یہی وہ روایت ہے جو جام جم ، داول ، خوش دہاں سے ہوتی ہوئی امین الدین اعلیٰ تک پہنچتی ہے اور وہ اُسے مکمل کر دیتے ہیں۔ شاہ برہان الدین جام جم (م۔ ۵۹۹۰/۱۵۸۲ع) کے دوسرے قابل ذکر خلیفہ ، جنہوں نے تصنیف و تالیف کی صوفیانہ روایت کو قائم رکھا ، شیخ محمود العزل خوش دہاں ہیں۔ خوش دہاں ، شاہ ابوالحسن قادری (م۔ ۱۰۵۵/۱۶۳۵ع) کے بھائی تھے جن کی اردو مثنوی ”مسک افین“ کا ذکر تذکروں میں آتا ہے۔ خوش دہاں یجہا پور مہی پیدا ہوئے لیکن ان کی تعلیم و تربیت پدر میں ان کے نانا شاہ بدر الدین حبیب اللہؒ کے ہاتھوں ہوئی۔ اسی وجہ سے ان کے اظہار بیان پر یجہا پوری اسلوب کا اثر کم اور فارسی اسلوب کا اثر زیادہ ہے۔ تعلیم و تربیت کے بعد خوش دہاں یجہا پور چلے آئے اور جام جم سے سلسلہ چشت میں بیعت حاصل کی۔ شاہ جام جم کی وصیت کے مطابق خوش دہاں ان کے بیٹے امین الدین اعلیٰ

۱۔ تذکرہ مخطوطات ادارہ ادبیات اردو ، حیدر آباد دکن۔

۲۔ تذکرہ اولیائے دکن : حصہ اول ، جلد سوم ، ص ۲۹۵ - ۲۹۶۔

(۵۹۹۰-۱۰۸۶/۱۵۸۲-۱۶۳۵ع) کے پیر تربیت اور التالیق مقرر ہوئے۔ خوش دہاں کی سب سے اہم خدمت یہ ہے کہ انہوں نے ، شاہ داول کی طرح ، جام جم کی تعلیم کو پھیلایا اور اپنے مشہور فارسی رسالے ”معرفت السلوک“ میں جام جم کے فلسفے کو وضاحت و دلائل کے ساتھ پیش کیا۔ ”معرفت السلوک“ میں وہ اشکال اور بے ربطی نہیں ہے جو جام جم کے نثری رسالے ”کلمۃ الحقائق“ میں ملتی ہے۔ یہاں ایک دل آشین ترقیب اور تصنیفی باقاعدگی کا احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ خوش دہاں جو کچھ لکھ رہے ہیں وہ پوری تفصیل کے ساتھ ان کے ذہن میں آئینے کی طرح صاف ہے۔ ۱۱۵۷/۱۷۴۴ع میں شاہ ولی اللہ قادری نے اس رسالے کا اردو میں ترجمہ کیا۔ ”معرفت السلوک“ کے علاوہ خوش دہاں نے ایک اور رسالہ بھی فارسی میں تصنیف کیا جس میں سوال و جواب کی شکل میں تصوف کے مخصوص مسائل پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ان کی ایک نظم بھی ایک قدیم بیاض میں نظر سے گزری ہے جس میں شاہ برہان الدین جام جم کی مدح کی گئی ہے :

کامل حضرت شاہ برہان برہان محبوب سبحان
شاہ برہان الدین ولی جیسے مرتضیٰ علی
فرزند حضرت قطب آفاق شاہ میراجی شمس عشاق
پڑتے دم سون اللہ بول اترے تئیں بھی اللہ بول
پر دم اللہ سون مشغول پر دم اللہ کرے قبول
پلکھان لکھیاں کھولتیاں ہیں وہ بھی اللہ بولتیاں ہیں
اس سے توں بھی ہو مشغول جی وو پلکھان پڑے قبول

انہوں نے اور کیا لکھا ، ہمیں نہیں معلوم لیکن ایک اور اردو رسالہ ”تصوف میں انہوں نے سوال و جواب کی شکل میں تعلیم جام جم کو بیان کیا ہے۔ اس رسالے کے موضوعات وہی ہیں جو جام جم کے ”کلمۃ الحقائق“ میں ملتے ہیں۔ سوالوں میں بھی یکسانیت ہے اور جوابات کی روح بھی ایک ہے۔ فرق یہ ہے کہ خوش دہاں

۱۔ اولیائے یجہا پور : از شاہ سیف اللہ قادری ، ص ۲۳ ، مطبع صفت الشہی ، راجپور۔

۲۔ معرفت السلوک : فارسی ، (قلبی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

۳۔ ترجمہ معرفت السلوک اردو : (قلبی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

۴۔ رسالہ تصوف خوش دہاں : فارسی (قلبی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

نے اختصار سے کام لیا ہے اور کئی کئی سوالوں کو یکجا کر کے ان کے جواب ایک ساتھ دیے ہیں۔ جامن کا مخاطب ”عام طالب“ تھا۔ خوش دہاں کے مخاطب ”طالب صادق“ اور ”عارفان صاحب بصیرت“ ہیں جنہیں ”بطریق اشارت“ بات سمجھائی گئی ہے۔ جامن کے ”کلمۃ الحقائق“ میں سوال اور جواب کہیں کہیں فارسی میں ہیں لیکن خوش دہاں کا سارا رسالہ اردو میں ہے۔ جامن کی زبان پر گجری اور بیجاپوری اسلوب کا رنگ غالب ہے، لیکن خوش دہاں کی زبان پر فارسی اسلوب و آہنگ حاوی ہے، اسی لیے جامن کے اسلوب کے برخلاف یہ آج بھی ہمارے لیے اجنبی نہیں ہے۔ جامن ”کون“ اور ”کیا“ میں فرق نہیں کرتے۔ خوش دہاں ان لفظوں کا صحیح استعمال کرتے ہیں۔ ان کے ہاں اور دوسرے الفاظ بھی صحت کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں۔ سارا رسالہ چونکہ سوال و جواب کے پیرائے میں لکھا گیا ہے اس لیے اس میں مکالمے کا انداز اور بات چیت کا سلیقہ در آیا ہے۔ خیال صاف ہے اور ترتیب بیان میں باقاعدگی ہے۔ جواب بھی ایک خاص ترتیب سے دیے گئے ہیں تاکہ وہ تہہ بہ تہہ جمتے چلے جالیں۔ آج یہ باتیں، جو اس رسالے میں بیان کی گئی ہیں، مشکل نظر آتی ہیں لیکن اُس زمانے میں یہ عام باتیں تھیں۔ اسی لیے ان کے بیان میں وضاحت کے بجائے عام طور پر اشاروں سے کام لیا جاتا تھا۔ خوش دہاں کے ہاں نثر میں ایک جھاؤ ہے۔ جملے کی ساخت اور لفظوں کی ترتیب میں باضابطگی ہے جو جامن کی نثر میں ہمیں خال خال نظر آتی ہے؛ مثلاً خوش دہاں جب کہتے ہیں کہ:

”اول ذکر جلی اللہ کا ناؤں ظاہر کے اعضا سوں، ذکر قلبی باطن میں زبان سوں ہمیشہ، بعد ازاں ذکر روحی مشاہدہ اس طریق سوں۔ اول مرشد کی صورت دل میں مقابلہ پکڑنا، اس صورت کون دیکھنا سو روح کا نظر ہے۔ اس دل میں یوں بولنا کہ صورت کون دیکھتا سو کون۔ کیا نظر پاک ہے۔ عجیب لطیف بعد ازاں اس صورت پر نے نظر ثابت کرنا۔ علاحدہ نظر معلق رکھنا۔ چند روز اس کا کثرت کرنا تا نظر کہے کہ میں علاحدہ نظر ہوں۔ ظاہر باطن یک ہوئے، بعد ازاں بھی اس نظر کون قرار دینا کہ یو تو اس کا ہے میں نہیں۔ اس وضع سوں چند روز گزرے تو وہم خودی کا دور ہوئے گا تو وہ نظر نور ہووے۔ اس میں دیدار وصال و فنا و بقا حاصل ہوئے گا۔ یہاں عشق محبت زیادہ ہووے۔ مٹری ذکر سو عشق ہے، دیدار دیوے گا۔ کہا ہے پاک خدا کی قبلی

لطیف مشاہدہ نور کی نظر میں ہور حال حال غنی ذکر ہے۔“
یہاں نثر میں ایک ترتیب، ایک باضابطگی، ایک تسلسل اور ایک ربط کا احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ نثر نے کسی حد تک اپنا راستہ مقرر کر لیا ہے۔ فارسی اسلوب نے اس کو ایک نیا رنگ روپ دے دیا ہے اور اب ایک ایسی شکل نکل رہی ہے جو اسے جدید ادبی اسلوب کے نئے معیار کی طرف لے جا رہی ہے۔ یہی وہ خدمت ہے جو اس دور میں خوش دہاں نے انجام دی۔ لکری سطح پر وہ جامن کی لکیر کے فقیر ہیں لیکن اسے مرتب کر کے ایک باقاعدہ شکل دینے اور پھیلانے میں اُن کی خدمات نظر انداز نہیں کی جا سکتیں۔ اگر خوش دہاں یہ کام نہ کرتے تو اُن کے شاگرد اور قرابت یافتہ امین الدین اعلیٰ بھی اس کام کو آگے بڑھا کر مکمل نہ کر پاتے۔

شاہ امین الدین اعلیٰ (۵۹۹۰-۸۶/۱۵۸۲-۱۶۷۵ع) دکن کے اُن چند برگزیدہ بزرگوں میں شمار ہوتے ہیں جن کا فیض آج بھی جاری ہے۔ بیجاپور میں ”شاہ پور دروازے سے دو میل کے فاصلے پر ایک بلند ٹیکری پر سفید براق گنبد کوسوں دور سے چمکتا“ آج بھی دعوتِ نظر دیتا ہے جس کے نیچے امین الدین اعلیٰ عالم بے خودی“ میں محور خواب ہیں۔ اعلیٰ اپنے والد برہان الدین جامن کی وفات کے چند ماہ بعد پیدا ہوئے۔ خوش دہاں سے تعلیم و تربیت پا کر مستند خلافت پر بیٹھے اور اس خاندانی روایت کو آگے بڑھایا جو باپ دادا سے ہوئی ہوئی خلافت کے ساتھ انہیں ورثے میں ملی تھی۔ ان سے بہت سی تصانیف یادگار ہیں جن میں سے ”عقب نامہ“، ”رموز السالکین“، ”کلام اعلیٰ“ اور ”وجودیہ“ نظم میں ہیں۔ ان کے علاوہ انہوں نے خیالِ رشتہ اور غزلیں بھی لکھیں اور ساتھ ساتھ جامن کی روایت میں مخصوص راگِ راگنیوں کے مطابق گیت اور دوہرے بھی ترتیب دیے۔ ایک نظم جامن کی مدح میں بھی ملتی ہے۔ ان منظومات کے علاوہ ”گفتار حضرت امین“، ”وجودیہ“ اور ”کلمۃ الاسرار“

- ۱۔ رسالہ عمود خوش دہاں بیجاپوری: مرتبہ حمید الدین شاہد، ص ۳۱-۳۲، مطبوعہ ایوانِ اردو کراچی، ۱۹۷۰ع۔
- ۲۔ مادہ تاریخ ”ختم ولی“ اور ”شاہ امین الدین اعلیٰ فرد قطب الاولیا“ سے نکلتا ہے۔ بیاض قلمی، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔
- ۳۔ واقعاتِ مملکتِ بیجاپور: جلد دوم، ص ۱۰۰۔
- ۴۔ شاہ امین الدین اعلیٰ کا ارشاد ہے کہ ”اے عزیزو! حق تعالیٰ کا وصل بغیر بے خودی کے ممکن نہیں۔“ واقعاتِ مملکتِ بیجاپور: جلد دوم، ص ۱۰۱۔

نہری تصانیف ہیں۔

امین الدین اعلیٰ کی ساری تصانیف نظم و نثر کا موضوع تصوف و اخلاق ہے۔ تصوف میں ان کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے تلاوت الوجود کے فلسفے کو مکمل کیا۔ اس تصوف کی بنیاد حدیث ”من عرف نفسه فقد عرف ربه“ (جس نے اپنے نفس کو پہچانا اس نے اپنے خدا کو پہچانا) پر قائم ہے۔ ”اس میں عرفانِ نفس کے لیے وجود کے تمام مراتب کا عرفان حاصل کرنے کی تعلیم دی جاتی ہے اور یہ تعلیم جامع ہے زیادہ امین الدین اعلیٰ کی جہتِ فکر و نظر کی مرہونِ سنت ہے۔ مطالعہٴ نفس کے پہلے مرحلے میں، جس کو واجب الوجود کا نام دیا گیا ہے، انر لاسوقی کے عناصرِ ترکیبی کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں چار عناصر آب و آتش و خاک و ہوا کا ذکر کرتے ہیں لیکن اعلیٰ ان عناصرِ اربعہ کے ساتھ ”مالی“ کو بھی ایک عنصر تسلیم کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ ہر عنصر کے پانچ پانچ گونے بھی بیان کرتے ہیں جس کی وجہ سے ان کا تصوف پانچ عناصر اور پچیس گونے کا تصوف کہلاتا ہے۔“ اس فلسفے میں اسلامی اور ہندوی فلسفے کی روچیں ایک دوسرے میں پیوست ہو گئی ہیں۔ اسی فلسفے کے مختلف چلو اور مختلف شکلیں، کبھی اشاروں میں اور کبھی تفصیل سے، ان کی نظم و نثر میں بیان ہوئی ہیں۔

”گفتار امین اعلیٰ“ کے عنوان سے جو طویل نظم مائی ہے، اس کا موضوع ”توحیدِ باری تعالیٰ“ ہے۔ اس میں وحدت کے مسئلے پر روشنی ڈال کر ”وحدت الشہود“ کو واضح کیا ہے۔ اس نظم کی ہندوی بھر وہی ہے جو گجری میں ملتی ہے اور جسے میراجی اور جامی نے بھی کثرت سے استعمال کیا ہے۔ امین الدین اعلیٰ کے ہاں ہندوی بھر کے باوجود فارسی عربی الفاظ کی تعداد بڑھ گئی ہے جن کی وجہ سے لہجے اور رنگ روپ کا تاثر بدل گیا ہے۔ اس تاثر کو اس وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب میراجی اور جامی کے کلام کو پڑھ کر امین الدین اعلیٰ کے کلام کو پڑھا جائے۔ اس نظم کے یہ چند اشعار دیکھیے :

نہیں ہے اللہ دوجا کوئے اللہ سون دیک سب گچھ ہوئے
سب سون بن سب ہر دیک پاس مطلق بنیا شاید خاص

۱۔ میراج الماشقین کا مصنف : از ڈاکٹر حفیظ قہیل ، حیدرآباد دکن ، ۱۹۶۸ء ،

ص ۵۲۔

۲۔ مخطوطہ: انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

جیو جوالا اس کا جان سب سون بن سب عین عیان
مطلق بالا امین بنو جاگ جگایا تم سب جیو
عین ارادت جس کے ہات جیو جوالا سب سنگت

اسی طرح ایک اور طویل نظم ”کلامِ شاہ امین الدین اعلیٰ“ کے عنوان سے ملتی ہے جس میں حمد کے بعد طالبوں کی ہدایت کے لیے شریعت و طریقت کے مسائل پر انھوں نے اپنے مخصوص نظامِ نظر سے روشنی ڈالی ہے۔ مزاج اور زبان و بیان کے اعتبار سے اس نظم اور ”گفتار امین اعلیٰ“ میں کوئی خاص فرق نہیں ہے۔

اعلیٰ کی ایک دوسری نظم ”رموز السالکین“ کے بھر بھی وہی ہے جو ان دو نظموں میں استعمال کی گئی ہے۔ یہ ایک طویل نظم ہے جس میں پانچ عنوانات قائم کیے گئے ہیں — ”شناسِ نور و روح و دل و نفس ، تحریرِ تقریرِ شناس ، وصالِ حقِ نور و روح بادل و نفس در ہر موضع باید شناخت ، شناسِ عاشقِ اعلیٰ و ادلی ، تحریرِ تقریرِ شناسِ تہرید و تفرید ، عذرِ ارباب و اختتامِ کتاب ۔“ ایک شعر میں اس نظم کا نام بھی دیا گیا ہے ۔

نانوں ہے رموز السالکین سالکان پر آنے یقین

”رموز السالکین“ میں انہی موضوعات کو بیان کیا گیا ہے۔ امین الدین

اعلیٰ کے ہاں مسائل کے سمجھنے میں وہ دقت پیش نہیں آتی جو جامی کے ہاں آتی ہے۔ یہاں فکر اور اظہار دونوں میں ربط و ترتیب نے افہام کو سہل بنا دیا

ہے۔ یہ سمجھنے کے لیے کہ موضوع ایک ہونے کے باوجود لسانی و تہذیبی

تبدیلیاں اظہار کی سطح پر کیا عمل کر رہی ہیں ، امین الدین اعلیٰ کی شاعری کا

مطالعہ دلچسپ ہو جاتا ہے۔ بدلتی ہوئی اظہار کی روایت نے اعلیٰ کے کلام کو

۱۔ مخطوطہ: انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ رموز السالکین کے دو مخطوطے ہماری نظر سے گزرے (نا ۲۸/۲، نا ۱۵۱/۱ انجمن)۔

اسی تصنیف دو مولوی عبدالحق نے بیک وقت جامی اور امین الدین اعلیٰ

دونوں سے منسوب کیا ہے (تذکرہ اردو : عبدالحق ، ص ۳۰ و ص ۵۲)۔ ہیں

غلطی ”علی گڑھ تاریخ ادب اردو“ جلد اول میں ملتی ہے۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے

(ص ۲۲۸) اسے جامی سے منسوب کیا ہے اور نصیر الدین ہاشمی نے (ص ۲۸۹)

اس نظم کو امین الدین اعلیٰ سے منسوب کیا ہے۔ (جمیل جالبی)

ایک حد تک مؤثر بھی بنا دیا ہے۔ شناس نور و روح کے یہ شعر دیکھیے :

نور وہی ہے مطلق نور قید موقید تھی وہ دور
نور مشاہدہ ہے جمال بوجھے نور ہے کا ہی حال
روح ببرد دیکھن ہار اُس تھی خارج دل بچار
حق کی راہ میں پکڑ بقیں کیوں نا اس کوں ہوئے بیتی

”شناس عاشقِ اعلیٰ و ادنیٰ“ کے یہ شعر بھی اظہار کی روایت پر روشنی ڈالتے ہیں :

ادنیٰ عاشقِ اعلیٰ بوجھے یہ دوں متصود آکھوں مجھ
عاشقِ ادنیٰ جیوں ہتنگ اعلیٰ موم بتی کا رنگ
ہتنگ جوں دیک پڑے تھا اپ چلچا کر ہوئے فنا
وے ولایت جیوں ہتنگ موم بتی سوں نبوت رنگ
یہ سب بوجھے آگ کا سوز بوجھے مجلس شب اور روز

اس نظم کا پہلا شعر صوفیائے کرام میں ایک زمانے میں ضرب المثل کی حیثیت رکھتا تھا ۔

اللہ پاک منزہ ذات اس سوں صفات قائم سات

دلچسپ بات یہ ہے کہ انہی طویل نظموں میں اعلیٰ نے ایک ہی بحر استعمال کی ہے۔ یہی بحر ہمیں ان کی نظم ”وجودیہ“ میں ملتی ہے۔ اس رسالے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں نظم اور نثر اردو فارسی دونوں میں اپنے خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ جو کچھ فارسی نثر میں کہا گیا ہے اسے اردو نظم میں بھی بیان کیا گیا ہے اور اس کے بعد اردو نثر میں علوی و سفلی کے مدارج پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

”صحب نامہ“^۱ ایک عاشقانہ نظم ہے جس میں معشوق کا سراپا بیان کیا گیا ہے۔ اعلیٰ نے اس میں صرف ردیف کی پابندی کی ہے اور قافیہ کو ترک کر دیا ہے۔ ہشت کے اعتبار سے یہ اسی طرح غزل سے قریب ہے جس طرح شاہ داؤل

۱۔ یہ سب کلام ۱۰۶۸ھ کے اسی مخطوطے میں ہے جس میں میراجی، جام اور داؤل کا کم و بیش سب کلام شامل ہے۔ یہ وہ اصل مخطوطہ ہے جس کی دو نقلیں حیدرآباد دکن میں اہل تحقیق کی آنکھوں کا سرمہ بنی ہوئی ہیں۔ ق ۱/۱۵۱، کتب خانہ خاص انجمن ترقی اردو پاکستان۔ (جمیل جالبی)

کے ”خیال“ غزل کی ہشت میں لکھے گئے ہیں۔ ”صحب نامہ“ کے مطلع کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہیں جس میں ”ہو“ اور ”ہوں“ کو صوت لحاظ سے قافیہ بنایا گیا ہے لیکن اس کے بعد صرف ردیف ”کوں“ باقی رہ جاتی ہے۔ یہاں پہلی مرتبہ ہمیں فارسی بحر نظر آتی ہے۔ بحر کی یہ تبدیلی تہذیب کی نئی سمت کی نشاندہی کر رہی ہے۔ بحر کی تبدیلی نے خود اظہار کو بدل کر جدید اسلوب سے قریب تر کر دیا ہے۔ مثال کے طور پر یہ دو شعر دیکھیے :

دندان مثال بچلیاں رخشاں کلام کرنیں
زہرہ دھرے نہ دیدہ خوبیں نہ چھاؤنے کوں
چامہ زنج کا تیرا مانندِ حوضِ کوثر
مقتول نہیں جو تیرے انگارے غسل کوں
نافہ جو نافِ معطر سامانِ کانِ خوشبو
دینا برائے شہرت اُن چاشنیِ سرک کوں

فارسی بحر کی وجہ سے اعلیٰ کا اظہار بیان اور طرزِ ادا بدل گیا ہے۔ یہاں ”رسوز السالکین“ سے زیادہ فارسی اسلوب و آہنگ کا رنگ چڑھا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ امین الدین اعلیٰ نے اسی ہشت کو کئی جگہ استعمال کیا ہے۔ ”صحب نامہ“

میں موضوع کے تسلسل کی وجہ سے اس ”غزل“ کا عنوان قائم کیا گیا تھا لیکن ایک اور نظم، جس میں میراجی و جام کے فیض کا ذکر کر کے طریقت کے مشرق موضوعات بیان کیے گئے ہیں، غزل کا نام دیا گیا ہے۔ یہاں بھی ہشت وہی ہے جو ”صحب نامہ“ میں ملتی ہے۔ مطلع ہم قافیہ ہے اور اس کے بعد صرف ردیف ”امین“ باقی رہ جاتی ہے۔ اس غزل میں پندرہ اشعار ملتے ہیں :

تمت کیا یک غزل میں ابیات خاصے پنج و دہ

مفہوم کر ستار ہونا عیب جو ہونا امین

اسی طرح ایک غزل ”خیالِ ریختہ“^۲ کے عنوان سے ملتی ہے۔ اس میں قدیم روایتِ ریختہ کے مطابق (جو سارے شاہی ہندوستان میں امیر خسرو، حسن دہلوی، جالی، افضل ہانی جی وغیرہ کے ہاں ملتی ہے) آدھا مصرع فارسی

۱، ۲۔ مخطوطہ انجمن، (۱۰۶۸ھ)۔

میں ہے اور آدھا اردو میں۔ اس غزل کے اشعار کی نوعیت یہ ہے :

ز دست رفت عنان صبر، رہیا نا ہوش منہ میرا
بیانے ماہِ ظلمات دمڑک دل کوں کے دیتا نہیں
منہ پروانہ آں شمع کہ دھوں جگ بیچ روشن ہے
بوزم دم بدم ہا او کہ وہ جلو کسی ماں نہیں
بسازم کحل آں خاکے کہ چچ ہگ اوس پر گذرے
زپے دولت مرا باشد کہ نینوں انکا بچ دو سر نہیں

امین الدین اعلیٰ کا کلام اس رجحان کا پتا دیتا ہے جو رفتہ رفتہ بیجاپوری اسلوب پر غالب آ رہا ہے اور اسے ہندوی اسلوب سے پٹا کر فارسی اسلوب کی طرف لے جا رہا ہے۔

یہی رنگِ سخن ہمیں ”مدحِ برہان الدین جام“^۱ میں نظر آتا ہے۔ یہاں فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ اور واضح ہو گیا ہے۔ بہشت وہی ہے جو ”عجب نامہ“ یا دوسری غزلوں میں استعمال کی گئی ہے۔ ”برہان بن میراں اُہر“ ردیف ہے۔ اس مدح کو پڑھ کر یہ بات اور واضح ہو جاتی ہے کہ اب زبان اس ملک گیر ادبی معیار کی طرف بڑھ رہی ہے جو آئندہ دور میں اظہار و اسلوب کا واحد معیار بننے والا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے، ان میں فارسی اسلوب و الفاظ کے اثرات کتنے گہرے ہو گئے ہیں :

اکمل ولایت تج عطا ثابت ثبوت نانی خطا
خبر عین حق دیگر نہ تھا برہان بن میراں اُہر
علم لُدن مقدور چچ لکتے خنی مکشوف چچ
اشکال مشکل حل کیا برہان بن میراں اُہر
نیکو سرشت رحمان دیا عظام شاں بزدان کیا
احسن خلق حق تھی لیا برہان بن میراں اُہر
ہادی توں ہے راہِ خدا عامل توں ہے حق میں فدا
واعظ توں ہے راہِ خدا برہان بن میراں اُہر
رکھیں امیں خادم کہیں دم دم سرن گل بر زمیں
مقبول ہو گفتار امیں برہان بن میراں اُہر

اسی اسلوب کا اثر اُن گیتوں اور دوہروں پر بھی چھا جاتا ہے جو گجری روایت کی پیروی میں امین الدین اعلیٰ نے لکھے ہیں۔ ان گیتوں کی بہشت اور رنگ کو ہم گجرات کے شاہ باجن، قاضی محمود دریائی اور شاہ علی جیوگام دھنی کے ہاں دیکھ چکے ہیں۔ دکن کے میراجی، جام اور ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گورو کے ہاں بھی ان کا مطالعہ کر چکے ہیں۔ اعلیٰ بھی اپنی خاندانی روایت کی پیروی میں ایسے گیت مخصوص راک راگنیوں کے مطابق ترتیب دیتے ہیں جو محفلِ مہاج میں گا کر سنانے جا سکیں، لیکن اعلیٰ کے ہاں ان گیتوں میں طرزِ احساس اور نئے اسلوب نے اتنی تبدیلی کر دی ہے کہ یہ آج کے گیتوں کے زبان و بیان اور مزاج سے قریب تر ہو گئے ہیں۔ ”در مقامِ دھناسری“ کے یہ بول دیکھیے جن سے بدلے ہوئے مزاجِ سخن کا آسانی سے اندازہ ہو سکتا ہے :

جھولو جھولو اپنے پیا سوں بدل میل جھولو کھولو
ذات ہنے میں آیا نور پاک چھد مشرہ نور
بھوک کارن کیا ظہور

او سے ہلاتی ہے روح جاری سو ہے حیات کی باندھی ڈوری
یو آشنائی پالک تیری
ایسے پیلانا ذکر کا دودھ تب تھب آئے ساری سودھ
دیا عقل سگلا بودھ

کیا رحمت تھب پر لیے تیرا فضیلت سب پر ہے
محبوب معشوق اپنا تھب کون کہے

توں ہے اللہ کا پیارا مطلق نور توں ہے سارا
شاہ امین الدین کیسے اظہارا

یہ اندازِ بیان امین الدین اعلیٰ کی نثر میں اور زیادہ کھل گیا ہے۔ ”وجودیہ“^۲ میں جو باتیں بیان کی گئی ہیں وہ ”معراج العاشقین“ کے مطالب سے مانی جاتی ہیں۔ ”وجودیہ“ کے مطالبے سے یہ بات بھی سامنے آ جاتی ہے کہ ”معراج العاشقین“ حضرت ہندہ نواز کی تصنیف نہیں ہے بلکہ سلسلہ امینیہ کے کسی مرید نے تصنیف کی ہے۔

۱۔ یہ چیزیں بھی مخطوطہ فا ۱۵۱/۱ سے لی گئی ہیں جو ۵۱۰۶۸ کا لکھا ہوا ہے۔ اس زمانے میں امین الدین اعلیٰ بقیدِ حیات تھے۔ (جمیل جالبی)

۱۔ مخطوطہ انجمن، (۵۱۰۶۸)۔

انداز بیان کے اعتبار سے اعلیٰ کی نثر ان کی شاعری سے زیادہ صاف ہے۔
 ”وجودیہ“ جس میں اردو اشعار، فارسی نثر اور اردو عبارت کے ذریعے مطالب بیان کیے گئے ہیں، اس لحاظ سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے کہ اس میں موضوع پر وضاحت کے ساتھ روشنی ڈالی گئی ہے۔ ”وجودیہ“ کا وہ حصہ جس میں اردو نثر مانتی ہے، علوی و سفلی کے مسئلے پر روشنی ڈالنا ہے لیکن یہ سب مسائل اعلیٰ کے مخصوص فلسفہ تصوف کے ارد گرد ہی گھومتے ہیں۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں کہ:
 ”علوی کے مرتبے چار ہیں۔ سفلی کے مرتبے چار ہیں۔ اول مرتبہ علوی۔ مرتبہ اول مقام شہود۔ مرتبہ دوم مقام محبت۔ مرتبہ سوم مقام حال۔ مرتبہ چہارم سفلی۔ مرتبہ اول تنگی لذت۔ دوم شہوت۔ سوم خطرات۔ نیک بتعاقب دل۔ چہارم ممنوع دیگر عروج و نزول آدمیان کا۔ کتا ہوں اول یوں ہوا ہے۔ اول آدمی چہار صفتان ہوں تھا۔ خدا کے علم شمشہ (میں) نور روح و نفس دے نادان وزا ہوں تھا۔ اس کی ایک تمثیل است۔ جون مان باپ کوں معلوم اچھتا ہے کہ جو ہوا ہوئے گا روزگار کرے گا۔ یوں خدا کون معلوم تھا روز میثاق کے وقت باز صفتان بختہ ہوئے کون یو چار عناصر دیے۔ مان کے پیٹ شمشہ تھا تو لکھ نور ہی مرتبے تھا۔ بعد از تن بڑا ہوتا گیا تیوں تیوں دانائی و حرکات زیادہ ہوتے گیا کہ دانائی تعلق ہوں ہوئی۔ با علم یو دل ہی مرتبہ ہے کی۔ یو دل تعلق صوبری ہوں ہے۔ باز نفس کا حرکات اس حواس خمسہ ہوں ہے۔ یو نفس اشارہ ہے۔ ایثار عروج کیا۔ لوڑی نفس دل روح نور بچھاننا ہا مرشد ہوں نہیں تو نہیں۔ نفس چھوڑ دل چھوڑ روح چھوڑ نور کون جانیا تو اسکوں مان کے پیٹہ میں کا حال آوے گا۔ اس ہوں خدائے تعالیٰ خشحال ہوئے گا۔ اس کون مقام مرتبے ہیں۔“

اعلیٰ کی یہ نثر ترتیب، ربط اور جملوں کی ساخت کے اعتبار سے خوش دہان کی نثر سے آگے بڑھ جاتی ہے۔ یہاں خوش دہان سے زیادہ قوتِ اظہار کا احساس ہوتا ہے۔ فاعل، مفعول اور فعل کی ترتیب میں بڑی حد تک باقاعدگی آ جاتی ہے۔ اسی رنگ بیان سے ملتی جاتی نثر ”گفتار حضرت شاہ امین الدین اعلیٰ“

ہے جس کے شروع میں ”رموز السالکین“ کے ابتدائی اشعار:
 اللہ پاک منزہ ذات اس ہوں صفتان قائم سات
 وغیرہ دیے گئے ہیں۔ ان اشعار کے بعد نثر شروع ہوتی ہے جس میں وہی مسائل شریعت و طریقت بیان کیے گئے ہیں جو ہمیں ”معراج العاشقین“ میں ملتے ہیں۔ یہاں نفس، واجب الوجود، ممکن الوجود، ممکن الوجود، عارف الوجود، شاہد الوجود، صفت الوجود اور عناصر الوجود کی تشریح کی گئی ہے۔ رسالے میں مختلف فقہوں کو الگ الگ مذہب کا نام دیا گیا ہے؛ مثلاً ”مذہب چہار است: اول منشی، دوم حنبلی، سوم مالکی اور چہارم شافعی“۔ ان سب موضوعات کو اشاروں میں بیان کیا گیا ہے۔ اس رسالے میں اعلیٰ نے اکثر مقالات پر عبارت کو مستحکم و مقفی رکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ عمل بھی فارسی نثر کی پیروی میں کیا جا رہا ہے اور اردو عبارت کو بھی اسی سطح پر لانے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ بیان نثر میں شعر کا انداز و مزاج بھی شامل ہو رہا ہے۔ جب ہم اس عبارت کو پڑھتے ہیں تو ہمارے ذہن میں ”معراج العاشقین“ کے ابتدائی حصے گھومتے لگتے ہیں:

”خاصیت خاک، موکل فرشتہ، مہتر جبریل، رنگ زرد، ڈاگان اور گوشت، استخوان اور پوست، اے رے جیتے بزم سب جان خاکی دم، خاصیت آب، موکل فرشتہ مہتر میکائیل، رنگ سرخ، مغز آب منی، اس تن کا تیز غنی، پیش آب اور جلاب پانچواں خوبی آب، خاصیت آتش موکل فرشتہ مہتر عزرائیل، رنگ سیاہ، پیاس اور بھوک، یہ کھلے لہرا سوکھ، کلا ملاویں چوران، پانچو رکتو نسور، خاصیت باد موکل فرشتہ مہتر اسرافیل، رنگ سبز ہلن اور چلن بھی پسرن اور کالین بھوکن سیتی پنج سجن سنجوگ من خاصیت ہوا کچھ نہیں۔۔۔“

لیکن ان دونوں نثری تصانیف کے برخلاف ”کلمۃ الاسرار“ کے زبان و بیان اور صاف ہو گئے ہیں۔ اس کی ایک بنیادی وجہ یہ ہے کہ ”وجودیہ“ اور ”گفتار“ میں مخصوص فلسفہ تصوف کو اشاروں میں بیان کیا گیا ہے جس کی وجہ سے آج یہ عبارت گنگنک اور مشکل نظر آتی ہے۔ اس دور میں یہ اشارے اتنے عام تھے کہ ان کو وضاحت کے ساتھ کھول کر بیان کرنے کی ضرورت ہی نہیں تھی۔ جیسے ارسطو و افلاطون کے زمانے میں فلسفہ و حکمت کے باریک اور

دقیق نکات معاشرے کا عام آدمی بھی آسانی سے سمجھ لیتا تھا اسی طرح یہ معاشرہ بھی فلسفہ تصوف کے وہ باریک و دقیق نکات، جو آج ہمیں مشکل نظر آتے ہیں، آسانی سے سمجھ لیتا تھا۔ ”کلمۃ الاسرار“ میں امین الدین اعلیٰ نے اپنے موضوع سے ہٹ کر ”کلمۃ طیبہ“ کی تشریح کی ہے۔ یہاں اپنی بات کو اس طور پر سننے والے کے سامنے پیش کیا جا رہا ہے کہ وہ اچھی طرح اس کے ذہن نشی ہو جائے۔ اس لیے ”کلمۃ الاسرار“ کی نثر میں ایک تخلیقی شان پیدا ہو گئی ہے۔ یہ تصنیف امین الدین اعلیٰ کی سب سے دل چسپ تصنیف ہے اور اس دور کی نثر کا ایک قابل قدر نمونہ ہے۔ واضح رہے کہ یہ نثر کم و بیش اُس زمانے میں لکھی جا رہی ہے جب اورنگ زیب عالمگیر نے شاہجہان کو قید کر لیا ہے اور خود شہنشاہ ہند بن کر ابھی ابھی تخت سلطنت پر بیٹھا ہے۔

”کلمۃ الاسرار“ میں مرید سوال کرتا ہے اور مرشد جواب دیتا ہے، لیکن یہاں سوال و جواب الگ الگ نہیں ہیں جیسے ہمیں برہان الدین جامی کی ”کلمۃ الحقائق“ میں یا خوش دہاں کے ”رسالہ تصوف“ میں نظر آتے ہیں۔ یہاں سوال و جواب مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ سوال پوچھے جانے کی اطلاع ہمیں جواب دینے والا ہی دیتا ہے۔ مرشد چلے کلمہ کے ظاہری معنی سمجھاتا ہے اور پھر باطنی معنی پر روشنی ڈالتا ہے۔ ”لا“ کی تشریح کرتے ہوئے، پھلی اور ہانی کی حکایت بیان کر کے، نثر میں حکایتی عنصر کے اضافے سے دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے۔ پھر پھلی کی حکایت بیان کر کے کلمہ کے اسرار اُسی طرح داستانی انداز میں کھولے جاتے ہیں جس طرح ہفت منزل سر کرنے کے بعد داستانوں میں ظلم کھلنا ہے۔ ”کلمۃ الاسرار“ کی نثر کو ”رک رک“ کو پڑھنے سے بات چیت کے لہجے کو محسوس کیا جا سکتا ہے اور اسی وقت اس نثر سے صحیح معنی میں لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے :

”مرید نے پوچھا مرشد کمال سون کہ اے مرشد رہنا والی ہادی صاحب زمان کلمہ کا کیا معنا ہے؟ سو بواو ہوو سہربانی کر کے بو رمز مجھ پر کھولو۔ تب مرشد نے فرمائی کہ کلمہ کا ظاہر معنا ہو ہے کہ نہیں کوئی محبوب بر حق مگر اللہ ہے۔ ہوو مجھ بھیجے گئے ہیں اوس معنی کون برحق کہ جاننا ہوو اللہ کو ایک کر مانا۔ تب ظاہر کا مسلمان ہوا۔ لیکن کلمہ کا باطنی معنا اور ہے۔ جب لگ اوس باطنی معنی کو نہیں سمجھا تب لگ باطن میں مسلمان نہیں ہوا۔ مثال اس کا یو ہے کہ

سورج کی دھوپ دیکھ کر معلوم کیا کہ سورج ہے، ہوو دھوپ نکلتی ہے۔ اگر سورج نا ہوتا تو دھوپ نا نکلتی و لیکن سورج کون دیکھا نہیں۔ یوں مجھ صاحب کے معجزہ دیکھ کر معلوم کیا کہ اللہ ہے۔ تب مجھ صاحب کے معجزے ظاہر ہوئے۔ اگر اللہ نہ ہوتا تو مجھ کون کون پہچانتا اور مجھ کے معجزے کہاں سون پیدا ہوو ظاہر ہوتے۔ کلمہ کا ظاہر معنا ”ہوچکر اتنا معلوم کرے و لیکن خدا کون نہیں دیکھیا اور مجھ کون نہیں پہچانیا کہ اللہ کس کا ناؤں ہوو مجھ کس کا ناؤں ہے۔ یو بات نہیں معلوم کیا تو مسلمان باطن میں نہیں ہوا۔ تب مرید نے یو بات من کر بت عاجزی سون کھڑا رہ کر مرشد کو سجدہ کیا ہوو کہا اے مرشد یزدی شتاپی سون کلمہ کا باطنی معنا بولو ہوو یو نکتہ مجھ پر بیگی سون کھولو وگرنہ تو مجھ پر بیوت بے قراری ہے۔ ہوو یو دن نہیں سب اندھیاری ہے۔“

یہی انداز تحریر ساری کتاب میں نظر آتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ کوئی درس یا وعظ تھا جو، کلمے کے اسرار کے موضوع پر، امین الدین اعلیٰ نے دیا تھا۔ کسی مرید یا طالب نے اسے قلمبند کر لیا اور پھر لکھ کر مرشد کے سامنے پیش کیا۔ مرشد نے اسے دیکھا اور اس کا نام ”کلمۃ الاسرار“ رکھا۔ اس طرح اس نثر میں دو ذہن اور دو مزاج مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ ایک خود اعلیٰ کا اور دوسرا طالب یا مرید کا۔ غالباً اسی وجہ سے یہ نثر امین الدین اعلیٰ کی دوسری نثری تصانیف سے زیادہ دل چسپ اور صاف ہے۔

بنیادی طور پر اعلیٰ کی تصنیف و تالیف کا مقصد ادب تخلیق کرنا نہیں ہے بلکہ شریعت و طریقت اور تصوف و اخلاق کے مسائل کو عوام و خواص تک پہنچانا ہے۔ جب ہم اعلیٰ کی تحریروں کو اُس دور کے دوسرے ادیبوں اور شاعروں کی تصانیف کے ساتھ رکھ کر دیکھتے ہیں تو یہ ادبی لحاظ سے کم مابہ معلوم ہوتی ہیں، لیکن ”مذہبی تحریروں“ کے نمائندہ کی حیثیت سے ان کا نام تاریخ ادب میں ہمیشہ لیا جاتا رہے گا۔

امین الدین اعلیٰ کے دور تک بیجاپوری اسلوب پر فارسی اثرات اتنے حاوی ہو گئے تھے کہ وہ بڑی حد تک جدید اسلوب کے قریب آ گیا تھا لیکن اس کے مزاج کی مخصوص ”ہندویت“ اب بھی باقی تھی۔

امین الدین اعلیٰ کے بچپن اور جوانی میں جکت گرو کی بادشاہی تھی۔
 ۱۰۳۷ھ/۱۶۲۷ع میں جب سلطان محمد عادل شاہ تخت سلطنت پر متمکن ہوا تو
 اعلیٰ کی عمر ۷۷ سال تھی۔ اس کے انتقال کے وقت وہ ستر سال کے ہو چکے
 تھے۔ علی عادل شاہ ثانی کی وفات کے وقت (۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ع) بھی وہ زندہ تھے۔
 اس طرح سلطنت یجاپور کا عروج و زوال انھوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔
 لیکن شاہی کا دور، جب سلطنت یجاپور منبھالا لے رہی تھی، خود دکنی ادب کے
 عروج کا دور تھا۔



ساتواں باب

دکنی ادب کا عروج

(۱۶۵۷ء-۱۶۷۵ء)

شاہی نے جب شعور کی آنکھ کھولی، حسن شوق کی شاعری کی دھوم
 سارے دکن میں مچی ہوئی تھی اور خصوصیت ہے اس کی غزل نئے شعرا کے لیے
 جدید اسلوب اور نئے معیار سخن کا نمونہ بن چکی تھی۔ نئی نسل کے شعرا اس
 کی زمینوں میں غزلیں کہہ رہے تھے، اس کی غزلوں کی تفسیریں کر رہے تھے اور
 اس کے انداز بیان کی پیروی کر کے اپنی انفرادیت کے خد و خال نمایاں کرنے
 میں مصروف تھے۔ شاہی کی غزل پر بھی حسن شوق کے اثرات واضح ہیں۔ حسن شوق
 کا یہ شعر پڑھ کر

تجہ نین کے انجن گوں ہو زاہداں دوانے
 کوئی گوڑ، کوئی بنگالہ، کوئی سامری کتے ہیں
 اب علی عادل شاہ ثانی شاہی کا یہ شعر پڑھیے :
 بیچ نین کے نگر میں لالہ وطن کیے جب
 لب افیم کے لوگاں خلوت اے کتے ہیں
 حسن شوق کی ایک اور غزل کا یہ شعر پڑھیے :
 تجہ ناز کے بیداد تھے دیوان ہوا ہے کانورو
 تجہ لب شکر کے قول نے معمور بنگالا ہوا
 اور اب شاہی کی غزل کا یہ شعر دیکھیے :

سو ہے سو رنگ ڈورے گل لوچن میں ج تکسیر ہے
 اس نین کی تاثیر نے سب گوڑ بنگالا ہوا
 چلی غزل میں شوق اور شاہی کے ہاں بھر ایک ہے۔ شوق نے ”ساوری،
 شتری، الوری“ لائے اور ”کتے ہیں“ ردیف استعمال کی ہے۔ شاہی نے ردیف

کو باقی رکھا ہے اور قافیہ کو صنعت ، غلوت ، وصلات ، حکمت ، عشرت کر دیا ہے ۔ دوسری غزل میں دونوں کے ہاں پھر ، ردیف و قافیہ ایک ہے لیکن شاہی نے ، شوق کی غزل کے پیش نظر یہ کوشش کی ہے کہ وہ قافیہ استعمال نہ کیا جائے جو استاد شوق باندھ چکے ہیں ۔ شوق کی غزل میں سات شعر ہیں ۔ شاہی کی اس غزل میں چودہ شعر ہیں ۔ شوق نے نالا ، متوالا ، کالا ، بالا ، بنگالا قافیے باندھے ہیں ۔ شاہی نے متوالا اور بنگالا کے علاوہ شوق کا کوئی قافیہ استعمال نہیں کیا بلکہ بالا ، جالا ، آجیالا ، بھالا ، لالا ، کالا ، بھالا ، مالا ، ڈالا ، نروالا قافیے باندھے ہیں ۔ شاہی نے شعوری طور پر اپنے مضامین کو الگ رکھنے کی کوشش کی ہے ، لیکن جب شاہی مطلع پر آتا ہے تو ”ترازو“ کا کثابہ اس کے ہاں بھی در آتا ہے ۔ شاہی کا مطلع ہے :

رب من نے مل شاہی این جب تو آیا ہے تیرے حسن کوں
ڈنڈی دے دے کہکشاں آکاش سو تھالا ہوا

اور حسن شوق کا مطلع یہ ہے :

شوق باری برہ کا راساں جیوں جو کھیا فلک

ہاسنگ اس میزان کا کاویل تر نالا ہوا

لیکن شوق کی غزل کے مزاج اور فارسی رنگ و آہنگ کے اثرات قبول کرنے کے باوجود ، شاہی کی شاعری میں جھنڈا مجموعی بیجاپوری اسلوب و روایت کی روح بول رہی ہے ۔

ہلی عادل شاہ ثانی (۱۰۶۷ھ-۱۰۸۳ھ/۱۶۵۶ء-۱۶۷۲ء) غلط شاہی ، سلطان محمد عادل شاہ کا اکلوتا بیٹا اور عادل شاہی خاندان کا آٹھواں بادشاہ ، ۱۰۴۸ھ/۱۶۳۸ء میں ایک معمولی عورت کے بطن سے پیدا ہوا اور سلطان محمد کی حرم معلیٰ (گولکنڈا کے فرمانروا محمد قطب شاہ کی بیٹی اور سلطان عبداللہ قطب شاہ کی بہن) خدیجہ سلطان شہر بانو کی گرد میں ہل بڑھ کر جوان ہوا ۔ بیجاپور کی ادبی فضا ، عادل شاہی خاندان کی روایت اور خدیجہ سلطان کی تربیت سے ادب ، شعر اور موسیقی اُس کی گھٹی میں بڑے تھے ۔ دادا چکت گھرو کہلاتے تھے ، ہوتا ”استاد عالم“ کہلاتا ۔ علم پروری اور شعر و سخن کی قدر دانی اس کے

۱۔ نصرتی نے ’علی نامہ‘ میں کئی جگہ علی کو استاد عالم کہا ہے ۔ مثلاً :

اے نصرتی جب توں منکے لکھنے شخص بے بدل

تو قافیاں میں لیا استاد عالم کی غزل

خالدانی اوصاف تھے ۔ اُنیس سال کی عمر میں علی تخت پر بیٹھا تو انتشار کے صیاء بادل معاشرے پر چھانے لگے ۔ امرا ذاتی ہوس اقتدار میں ایک دوسرے کے خلاف صف آرا ہو گئے اور بغاوتوں کی آندھیاں چلنے لگیں ۔ صورت حال یہ تھی کہ سازشوں کے باریک جال کے مضبوط پھندوں میں سارا معاشرہ گرفتار تھا ۔ مغل تاک میں بیٹھے تھے ، سرٹے سرزمین دکن پر دندناتے پھر رہے تھے ۔ علی نے بڑی بہادری سے ان سب عفریتی قوتوں کا مقابلہ کیا اور فتح پائی ۔ مغل جنرل جے منکھ کی شکست فاش (۱۰۷۷ھ/۱۶۶۶ء) بھی علی کے ہاتھوں ہوئی ۔ اس ہنگامہ پرور اور ’پراشوب دور‘ کے باوجود علم و ادب کی سرپرستی اور ذوق اسی طرح باقی رہا اور عیش و عشرت کی مجلسیں بھی اسی طرح جلتی رہیں ۔ اس کے دربار سے بہت سے علما ، فضلا ، شعرا اور مؤرخ وابستہ تھے جن میں ابوالعالی ، سید نور اللہ ، عبدالنبی ، سید گرم اللہ اور نصرتی کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں ، دربار سے باہر اسین الدین اعلیٰ ، سیوا ، ایامی ، ہاشمی اور میرزا دادر سخن دے رہے تھے ۔

علی فارسی میں بھی شاعری کرتا تھا لیکن اس کا بنیادی رجحان دکن کی طرف تھا ۔ ”ہستائین السلاطین“^۱ میں لکھا ہے کہ ”اکثر میل بجانہ لبث خورش خاص یعنی بربان دکنی داشت ۔ برطبق الناس علی دین ملوکہم شعرائے ہندی گو بسیار از خاکر بیجاپور برخواستہ اند خانہ بہ خانہ ہنگامہ شعر تازہ گوئی گرم داشتہ اند۔“ اس حوالے سے دو باتوں کا پتا چلتا ہے ؛ ایک تو یہ کہ بادشاہ کی مادری زبان دکنی تھی اور اس کی طبیعت اسی زبان میں شعر گوئی کی طرف مائل تھی ۔ دوسرے یہ کہ اُس کے زمانہ حکومت میں گھر گھر شعر و شاعری کا چرچا تھا ۔ خانی خان^۲ کے بیان سے بھی اس دور کے بیجاپور کے علمی و ادبی ماحول ، بادشاہ کے رجحان طبع اور زبان کی ترقی کا ثبوت ملتا ہے کہ ”مشہور فضلا و صلحا را دوست داشتی و شاعران را حرمت نمودی خصوص در حق شاعران ہندی زیادہ مراعات میفرمود ۔ در عہد او ترجمہ یوسف زلیخا تالیف ملا جاسی ، و ترجمہ روضۃ الشہدا و قصہ منوہر و مہمالت کہ عاقل خان خواق بہ نظم در آوردہ ، ملا نصرتی و دیگر شاعران بیجاپور بربان دکنی تالیف نمودہ ۔“ ”در حق شاعران ہندی زیادہ مراعات میفرمود“ کے الفاظ اس دور میں اردو زبان کی سرپرستی پر

۱۔ ہستائین السلاطین : از میرزا ابراہیم زہری ، ص ۳۰ ، مطبع سیدی حیدر آباد دکن ۔

۲۔ منتخب الباب : ص ۳۵۹ - ۳۶۰ ، مطبوعہ کلکتہ ۔

روشنی ڈالتے ہیں۔

بادشاہ جب خود شاعر ہو اور اپنی زبان کو عزیز بھی رکھتا ہو تو کسے ممکن تھا کہ اردو زبان کے بھاگ نہ پھرنے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس دور میں اردو زبان و شاعری نے بہت ترقی کی۔ دکھنی کا سب سے بڑا شاعر نصری بھی اسی دور میں دادر سخن دیتا ہے۔

شاہی نے مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی۔ اس نے قصیدے، مثنویاں اور غزلیں بھی لکھیں اور مراثی، گیت، کہت اور دوہرے بھی کہے۔ اس کے اردو دیوان میں چھ قصیدے ہیں۔ پہلے چار قصیدے حمد، نعت، منقبت حضرت علی اور دوازدہ امام کی تعریف میں لکھے گئے ہیں۔ باقی دو قصیدوں میں سے ایک حوض و علی داد محل و باغ کی تعریف میں ہے اور دوسرا قصیدہ ”چار در چار“ ایک دلربا کی تعریف میں ہے۔ قصیدوں کی عام ہیئت وہی ہے جو فارسی قصائد میں ملتی ہے۔ ان میں زور بیان بھی ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ شاہی اپنے ”مدوحین“ کی تعریف دل سے کر رہا ہے۔ اگر پہلے چار قصیدوں میں عقیدت و احترام کے ساتھ مدوحین کے جلال و جلال کا اظہار ہوا ہے تو ”علی داد محل“ کی تعریف وہ ایسے خوش ہو کر کرتا ہے کہ قصیدے کے اشعار سے اس کے دل کی کلی خوشی کی نسیم شعر سے کھلتی معلوم ہوتی ہے۔ شاہی کے قصیدوں میں ایک شکوہ، بلند آہنگی اور موسیقانہ جھنکار کا احساس ہوتا ہے۔ اس صنفِ سخن میں وہ ایک سچے شاعر کی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔ تشبیب، گریز، مدح اور دعا کے چاروں حصوں کو قصیدے میں اہتمام کے ساتھ نبھاتا ہے۔ اس کے قصیدوں میں نصری کا اثر واضح طور پر جھلکتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ وہ نصری سے اصلاح لیتا ہو اور بادشاہ وقت کے کلام میں اصلاح دینے وقت ”ملازم شاعر“ اتنی اصلاح کر دیتا ہو کہ خود اس کا مزاج بادشاہ کی شاعری میں در آتا ہو۔ یا پھر خود شاہی نے نصری کے قصیدوں کو معیار بنا کر اپنے قصیدوں کے مزاج میں رنگ بھرا ہو۔ یہ اثر ہمیں نظموں کے انتخاب میں، لمبے اور اسلوب میں صاف نظر آتا ہے۔ مثلاً ”قصیدہ در حمد“ کے ابتدائی اشعار کا ”گلشنِ عشق“ کے ان اشعار سے

مقابلہ کیجیے جہاں نصری نے غفل و عشق کے اسی موضوع کو پیش کیا ہے، تو دونوں کے فکر و مزاج میں ایک ہی روح بولتی نظر آئے گی۔ نصری کا شاہکار ”قصیدہ چرخیدہ“ اسی بحر، وزن اور قافیے میں لکھا گیا ہے۔

شاہی کے قصیدوں کی نمایاں خصوصیت اس کا لطیف تمثیل ہے جس کی مدد سے وہ احساس کی ایک خوب صورت تصویر بنا دیتا ہے۔ رواں بھروں کے ذریعے وہ خیال کی مجسّم شکل کو، نظر آنے والی اشیا کی مدد سے، اس طور پر ابھارتا ہے کہ خود خیال ہمارے احساس کا حصہ بن جاتا ہے۔ دیکھیے عقل کی مجسّم شکل کو وہ کیسے جسم و جان عطا کرتا ہے:

عقل کا مکتب ہوا فہم کے پڑھنے بدل
عقل مطمئن ابھی قصہ سکھایا کہیں

عقل خبردار ہے عقل ہمہ کار ہے
عقل کا جاسوس ہو سک نہ اچھے ہو کون

عقل کسوٹی ہوئی طبع کے گھسنے بدل
ہوجہ رکھتا ہے صرافِ قلب و کھرا جیوں کنچن

عقل کا سوتی مگر سفر کے طبلے بھتر
خوب رساوے جھلک دُر جھک دُر عدن

لب کے کیواڑاں لگا ٹپٹک کا پردا بندھا
رسمیں نین کا چھجا عقل کا ہو ہے وطن

تن کے قلعے میں مدد حکم چلاوے عقل
رست جھلک نے دسبیں سگے کنگدرے دسبن

بال نے باریک تر راہ اچھے جو کوسل
ہاؤ کے دھجئے ہیں ہنگ عقل کا کیا واں گون

خاک کے ٹپلے بنا رُوح لے تن میں بھرا
چال چلا کر اول آپ سکھایا سگن

آب و آتش ملا خاک و ہوا نے کلا
چار عناصر لگا دیہہ سنواریا ہمن

دور بھریں جو تمام سجدہ کریں صبح و شام
لے کے ستارباں سنگات چاند سورج ہو رکن

شاہی کے قصائد کی یہ عام خصوصیت ہے کہ اس میں خیال اپنے ممکن

۱۔ گلشنِ عشق: از نصری، مرتبہ عبدالحق، ص ۳۸۰-۳۰، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، طبع اول ۱۹۵۲ ع۔

بھیلاؤ کے ساتھ صاف اور اُجلا نظر آتا ہے اور احساسِ موسیقی سے اس میں وہ ایک ایسا آہنگ پیدا کر دیتا ہے جو کانوں کو بھلا لگتا ہے۔ شاہی نے فارسی قصیدے کی روایت کو اردو میں سمونے اور لیہانے کی کوشش کی اور زورِ بیان سے، اپنے اُجلے تخیل اور احساسِ موسیقی سے، اُسا رنگ بھرا کہ اردو قصیدے کی روایت میں شاہی کو نظرائنداز نہیں کیا جا سکتا۔ اُس کے ہاں چرخہ قصیدہ بھی ملتا ہے اور لامیہ قصیدہ بھی۔ چرخہ قصیدے میں شاعر حسنِ اہتمام کے ساتھ آسان سے متعلق الفاظ، اشارات اور اصطلاحات کے ذریعے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے اور لامیہ قصیدے میں قافیہ ایسے ہم وزن الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے جو حرف لام پر ختم ہوتے ہیں۔ اردو کے چار مشہور لامیہ قصیدے جو شاہی، نصرت، سودا اور حسن کا کوروی نے لکھے ہیں، ایک ہی بحر میں ہیں۔

فارسی صنف و ہیئت کی پیروی کے باوجود شاہی کے ہاں ہندوی مزاج اپنے مخصوص رنگ روپ کے ساتھ باقی رہتا ہے۔ یہ تہذیبی و لسانی اثر اس کے قصائد، مرثیوں، غزلیات اور دوسری اصنافِ سخن میں یکساں طور پر نظر آتا ہے۔ تشبیہات، مناظر، رنگ، فضا اور آوازوں پر بھی ہندوی اثر واضح ہے۔ پانی پر چاند کا عکس پڑتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ حوض نے اپنے مکھڑے پر ٹیکا لگایا ہے۔ نارج کے برے برے پتوں کو دیکھ کر اُسے سبز چادر اوڑھے ہوئے محبوب کا تصور آتا ہے۔ چاند اور تاروں کو ہلانے کے لیے گھر کو بسنت بنایا جاتا ہے۔ چنبیلی اسے چھبیلی اور نازک نویلی دکھائی دیتی ہے۔

اس کی شاعری میں ایک جشن، ایک طرب اور ایک سرمستی کی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔ بسنت، بہار، موتی پیرے، سونا چاندی، رنگ، ساز، شراب و ساق، محبوب و وصل کے کٹاے شاعری کی فضا میں خوشی کا رنگ بھرتے ہیں۔ یہ شاہی کا مزاج اور اُس کی خاندانی روایت کا حصہ ہے۔ اُس کے دادا جگت گرو نے کہا تھا کہ ”اس دنیا میں دو چیزوں کی ضرورت ہے؛ ایک طنبورا اور دوسری خوب صورت عورت“۔ یہی طرزِ عمل شاہی کی زندگی میں رنگ بکھیرتا ہے۔ وہ بھی حسن پرست، رند مشرب، موسیقی کا دلدادہ، زیبائش و آرائش کا پرستار، شراب اور عورت کا رسیا ہے۔ یہی مے اور معشوق اس کی شاعری میں جشن اور طرب کا احساس جگاتے ہیں جو اس کی زندگی کی طرح اس کے رمز و کنایہ، اس کی

تلمیحات و تشبیہات میں بھی ظاہر ہوتے ہیں۔ یہاں اٹیکھیلیاں ہیں، رنگ رلیاں ہیں، محبوب کے ناز و ادا کے جلوے اور حسن و جمال کی دل رباٹیاں ہیں۔ برہ بھی ہے اور وصل بھی لیکن برہ کا بیان وصل کی لذت بڑھانے کے لیے ہے۔ برہ کی آگ میں، شاہی نہیں، عورت جل رہی ہے اور وصل کے لیے بے قرار ہے۔ موسیقی کی جھنکار جامِ شراب سے مل کر عورت کے جسم میں پیوست ہو جاتی ہے۔ یہی شاہی کی شاعری کا مزاج ہے۔ یہی اُس کی غزل ہے اور یہی وہ طرز ہے جسے اس نے ”طرزِ شاہی“ کا نام دیا ہے:

پریت کی ریت سوں موہن کہے ہنس ہنس سنو شاہی

عجب شہرت ہوئی جگ میں بہاری عشق بازی کی

شاعری اس کے لیے انہی عاشقانہ جذبات کے اظہار کا نام ہے۔ اس کی ساری شاعری میں، خواہ وہ حمد یا منقبت ہو، مثنوی یا غزل ہو، گیت یا فارسی کلام ہو، یہی مزاج، یہی رنگ جاری و ساری ہے۔ اس کی شاعری میں لمس کا احساس شدت سے ہوتا ہے۔ خیال صورت بن کر آتا ہے، جسم بن کر ابھرتا ہے۔ قصیدہ ”چار در چار“ میں ایک دلربا نازنین کی تصویر بنائی گئی ہے جو انگار کے بعد وصل کا اقرار کرتی ہے۔ بھر کیا تھا، محفلِ عشرت جمتی ہے، محلِ سجاہا جاتا ہے اور وصل کے شہد سے زندگی میں شیرینی پیدا کی جاتی ہے۔ ایسے موقعوں پر اس کا قلم موتی بکھیرتا ہے۔ اس کا تخیل ویرانوں میں بہا لاتا ہے۔ یہی احساسِ وصل و جسم اس کی غزلوں کا بنیادی مزاج ہے:

بھرے چشمے آدھرتد کے لبوں میں لب ملانے توہیں

نہن سو دھن چھکے ہو رہے نظارے کے پٹے پیالے

جج زین کی نرمی کتنے منگنے ہیں موتی آبرو

یا روپ کی توں کھان ہے یا حسن کا سدور ہے

جج بال کالے دیک کر بادل پھریں حیران ہو

جج بھال اور ٹیلک کتنے کیا چاند ہو کر کیا سور ہے

جج گال کی تعریف مَن ہنکچ چھپے جا نبر میں

جج رنگ کے ہر تاب سوں کنچن کا مُک (نچور) ہے

حتیٰ کہ یہ مزاج ”قصیدہ در منقبت حضرت امیرالمؤمنین“ میں بھی رنگ دکھاتا ہے۔ اگر یہ نہ معلوم ہو کہ یہ منقبت کے اشعار ہیں تو قصیدہ ”چار در چار“، غزلوں، گیتوں اور ان اشعار میں فرق کرنا مشکل ہوگا۔ یہاں علیؑ کو ”پہا“ کہہ کر خطاب کیا گیا ہے۔ شاعر شراب پی کر علیؑ کے مکھڑے

کا دیدار کرتا ہے۔ اُن کے ساتھ مل کر شراب پینا چاہتا ہے۔ یہاں برہ کی کیفیت ہے اور وصل کی خواہش میں وہ ویسے ہی تڑپ رہا ہے جیسے قصیدہ ”چار در چار“ میں خواہش وصل کے لیے۔ شاہی کے لیے محبوب ایک ہے، اس سے وابستہ کیفیات و فضا ایک ہیں، صرف روپ بدل جاتا ہے۔ اس منقبت کے چند اشعار پڑھیے اور ان کا مقابلہ غزل اور گیت کے اشعار سے کیجیے تو آپ کو کیفیت و مزاج کی یکسانیت کا احساس ہوگا۔ جب بھی محبوب اس کا موضوع سخن بنتا ہے تو شاہی کے ہاں ڈوب جائے، سرشار ہو جائے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے :

آرے گلالِ مچ کوں پیالا پیلا میا کا
تا مست ہو کے دیکھوں مُکڑا علی پیا کا
جو بن پھڑک کئے ہیں پیوست ہو ملیں گے
آلنگ بدل رہوں اب بند کھول انگیا کا
مچ دیکھ پیو چھتیاں، سن مست مد کی بتیاں
جاوے سدا جیا چھچ، حسرت سوں دوتیا کا
تن کے مددہ پورن میں، پیو کی پورا دورانی
لا گیا ہے بھوک میٹھا دو دول مد پیا کا
پیو سات رات جاگوں پیالا پیا سوں مانگوں
پیالا سچا وہی ہے پیو بات کے دیا کا
مے پور کر پیالا پیو سیج میں ہلاوے
لینوکی من بھلا کر اُس پور بھوگیا کا

غرض کہ بات کسی کی ہو وہ مے، پیالا، مستی، انگیا، چھتیاں اور سیج وغیرہ کے اشاروں ہی سے اپنی بات بیان کرتا ہے۔ یہی مزاج اُس کی تشبیہات میں بھی ملتا ہے :

میشا شراب کا یوں دستا ہے صرخ رنگ میں
گویا شفق میا نے خورشید ہے خیا کا
دے مچ لین میں اس حوض پہ چندنا یو ٹھہل
دھریا ہے چاندنی جیوں ٹیک اُس مُک کے اکل
فوارہ حوض میں نادر سہاوے روپ میں
گویا جیوں نال کے اوپر کھلیا ہے جل میں کٹول

جنے اس نیر کو چاکھیا سو اُٹھا بول کہ یوں
گویا جوں شہد و لبن نے بھریا ہے حوض کا لیل
یہ غزل کے اشعار نہیں ہیں لیکن قصیدے کے ان اشعار میں اور دوسری اصنافِ سخن میں بنیادی طور پر مزاج کا کوئی فرق نہیں ہے۔ صرف موضوع بدل جاتا ہے۔ اشارے، کنائے اور اظہار کے روپک وہی رہتے ہیں۔ موسیقی اُس کی روح میں گیر رہی ہے۔ ایسی صورت کا انتخاب، جن میں موسیقی کی دلربائی موجود ہو، اُس کے ہاں شعوری عمل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی لیے شاہی موسیقی کا اثر پیدا کرنے کے لیے میٹھی، رواں اور آہنگ بھری سمروں کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ چند متفرق اشعار دیکھیے :

شاہی عاشق انا بول مناجات کُچ
ناکہ کرم فج پہ ہوئے پیر حسین و حسن
چنبلی جو چھیل ہے نی نازک تولی ہے
گلان کی نت صہلی کر کھیلا مجلس میں لیا ہے
عاشق دھرے ثابت قدم معشوق کی جب راہ میں
پردے میں تب لائے میٹھا معشوق گرچہ لڑ پڑے
بھرے معنی سوں یک یک بول دساوے افضل
دیکھانے طبع کی قوت شاہی اس بھر سنے
موسیقی اور بھر کے حسن انتخاب کا ذکر وہ خود بھی کرتا ہے اور کہتا ہے : ع
بارے کنا ہوں انا، چند سخن خوش وزن
یا

جنے بھر میں بھر میٹھا یو والے ہے مشکل اگر بندھے کوئی
بندھیا ہے شاہی شعر یو تازا مدد ہوئے جب امام ہارا
مطبوعہ کلیات میں چھ قصیدے، تین مختصر مثنویاں، بیس غزلیں، ایک
ضمّیں، ایک مثنوی، ایک قطعہ، ایک رباعی، ایک پھیل اور تین فردیات کے
علاوہ سرائی، گیت اور جھولنا بھی ملتے ہیں جنہیں گجرات و بیجاپور کی روایت کے

- ۱۔ کلیات شاہی : مرتبہ زینتِ ساجدہ، اردو اکیڈمی حیدر آباد۔ کلیات شاہی :
مرتبہ سید مبارز الدین رفعت، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ۔
- ۲۔ ایک قدیم بیاض : (انجمن ترقی اردو پاکستان ق ۶۲/۴) میں بھی چھ اور رباعیاں
بھی ملی ہیں جو مطبوعہ کلیات میں شامل نہیں ہیں۔ (جمیل جالبی)

مطابق مختلف راگ راگنیوں کے تحت ترتیب دیا گیا ہے تاکہ انہیں مختلف موقعوں پر گایا جاسکے۔ شاہی کے ہاں اصنافِ سخن اور بھر و اوزان زیادہ تر فارسی سے لیے گئے ہیں۔ لیکن زبان کے مزاج پر، فارسی اثرات بڑھ جانے کے باوجود، بیجاپور کے مخصوص ادبی اسلوب کا رنگ گہرا ہے۔ شاہی کے ہاں دو رنگ ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ایک ہندوی اسلوب کا رنگ، جو ”گجری اردو“ کی روایت کی توسیع و ارتقا کی ”دکنی شکل“ ہے۔ مثلاً:

مورت ترنگ کی دیکھ کر ابھڑے ہوئے گم نام سب

چنچل کی چیلانی لڑک چیلان گگن میں جا ڈرے

اور دوسرا رنگ:

فاطمہؓ ہو مرخصیؓ کا تھا جگر گوشہ سہی

او مبارک بچ بدن سو نور مارا یا حسینؓ

ترے حکم پر سر دیا ہے خدایا

ترے قرب کا دم لیا ہے خدایا

اور کہیں یہ دونوں رنگ ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ جیسے:

بچ فراقوں سو یو دستا اندھارا یا حسینؓ

قوت العین نبی کا تھا پیارا یا حسینؓ

آیا چندریو جگ منے سکھ سب جدا ہوا

یو شور شر عشور کا گھر گھر لدا ہوا

شاہی تک آنے آنے عادل شاہی سلطنت کو قائم ہوئے تقریباً پونے دو سو سال ہو گئے ہیں۔ اس عرصے میں زبان و بیان میں زمین و آسمان کا فرق پیدا ہو گیا ہے۔ ہندوی و فارسی طرزِ احساس کے درمیان جو کشمکش عہد کے دور میں نظر آتی ہے، اس دور تک آنے آنے ٹھنڈی پڑ گئی ہے اور فارسی اسلوب و طرزِ احساس کا رنگ حاوی آ گیا ہے۔ دکن میں فارسی اسلوب و طرزِ احساس کی فتح دراصل شال کی تہذیبی و سیاسی فتح ہے۔ دکنی اردو کا سورج سیاسی اقتدار کے ساتھ ڈھل رہا ہے اور جیسے غروب کے وقت سورج کا حسن و جمال اپنے شباب پر ہوتا ہے اسی طرح دکنی شاعری کا شباب بھی نصرت کے ساتھ اپنے لفظی عروج کو پہنچ جاتا ہے۔

۱۔ نصرت نصرتی (م ۱۰۸۵/۱۶۷۳ء) پیدائشی شاعر تھا۔ نصرتی کے والد نے، جو پیشہ ور سلحدار اور اپنی بہادری و وفاداری کی وجہ سے عزت کی نگاہ سے

دیکھے جاتے تھے، نصرتی کی تعلیم کا بہترین انتظام کیا اور اس وقت کے مشہور علما و فضلاء سے تعلیم دلوائی۔ ”گلشنِ عشق“ میں نصرتی نے خود اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے:

معلم جو میرے جتنے خاص تھے

کتاب بینی کے ذوق نے علم کو اور جلا دی اور اس کی علمیت کا ایسا شہرہ ہوا کہ لوگ اُسے ”ملا نصرتی“ کے نام سے پکارتے لگے۔ شاعری کی اتنی دھوم تھی کہ محبت و احترام سے لوگ اُسے میاں نصرتی کے نام سے بھی پکارتے تھے۔ غالب کی طرح نصرتی کا خاندانی پیشہ بھی سپہ گری تھا اور غالب ہی کی طرح وہ، سپہ گری کے بجائے، اپنی شاعری کی بدولت دربار تک پہنچے اور ملک الشعراء کا خطاب پایا۔ ”نصرتی شہید ہے“ سے اُن کا سالِ وفات ۱۰۸۵/۱۶۷۳ء لگنا ہے۔ اس قطعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ نصرتی طبعی موت نہیں مرے بلکہ حامدوں نے، جو نصرتی کی شہرت کے آگے دب گئے تھے اور جن کی تعداد بہت تھی اور جن کی اس نے نہ صرف ہجو لکھی تھی بلکہ جن کا ذکر اُس نے اپنی شاعری میں کئی جگہ کیا ہے، اُسے سازش کر کے قتل کرا دیا تھا۔ غزل کے ایک مصرعے سے بھی اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ کسی منہج نے بتایا تھا کہ اس کی جان کو خطرہ ہے:

کہتے ہیں مجھ منہج اب مجھ خطر ہے جنو کا

۱۔ اردو مخطوطات: کتب خانہ سالار جنگ، صفحہ ۶۰۱ پر نصیر الدین ہاشمی مرحوم نے یہ قطعہ تاریخِ وفات دیا ہے:

ضربِ شمشیر سون یو دایا چھوڑ جا کے جنت میں خوش ہو رہے

سالِ تاریخ آ ملائیک نے یوں کہے ”نصرتی شہید ہے“

۱۰۸۵ھ

۲۔ اردو شہکارے صفحہ ۶۰ پر پروفیسر محی الدین زور مرحوم نے سالِ وفات ۱۰۸۱ھ دیا ہے۔ تذکرہ شعراء دکن میں سالِ وفات ۱۰۹۵ھ دیا ہے لیکن ”تاریخ اسکندری“ (مخطوطہ) لقبین ترقی اردو پاکستان کراچی کے سالِ تصنیف ۱۰۸۳ھ کے پیش نظر قطعے کی تاریخِ وفات زیادہ قرینِ قیاس اور صحیح معلوم ہوتی ہے۔ دیکھیے دیوانِ نصرتی: مرتبہ جمیل جالبی، مطبوعہ ”صحیفہ“ لاہور، اکتوبر ۱۹۷۲ء۔

۳۔ اردو شہکارے: ص ۶۲۔

۴۔ یہ ہجو دیوانِ نصرتی، مرتبہ جمیل جالبی میں شامل ہے۔

نصرتی کے کلام سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ قاضی سید کریم اللہ، شاہ ابوالنعمانی اور شاہ نور اللہ وغیرہ اس کے معاصرین تھے۔ گلشنِ عشق (۵۱۰۶۸/۱۶۵۷ع)، علی نامہ (۵۱۰۷۶/۱۶۶۵ع)، تاریخِ اسکندری^۱ (۵۱۰۸۳/۱۶۷۲ع) اور دیوانِ نصرتی^۲، جس میں غزلیات، قصائد، مخمس، ہجو اور رباعیات شامل ہیں، اس کی تصانیف ہیں۔

مثنوی ”گلشنِ عشق“ لکھنے کا خیال نصرتی کو اس وقت آیا جب دوستوں کی ایک ہفل میں یہ ذکر چھڑا کہ فارسی شعراے خوش کلام نے فنِ شاعری میں کمال کر دکھایا ہے لیکن دکھنی میں کسی نے کوئی قصہ قلم بند نہیں کیا۔ صرف غواصی نے ”سیف الملوک و بدیع الجبال“ (۵۱۰۳۵/۱۶۲۵ع) کا قصہ لکھا ہے۔ یہ سن کر نبی ابن عبدالصمد نے، جو سخن سنج اور شعر نهم تھا، نصرتی سے کہا:

دکھن میں توں ہے آج نصرت قریش بلند شعر کے فن میں سحر آفریں
رکھے گا توں جس تھار اپنا قدم سکت کس جو واں آسکے مار دم
ان اشعار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ”گلشنِ عشق“ لکھنے وقت نصرتی کی شہرت بھیتِ شاعر مسلم ہو چکی تھی۔ نبی ابن عبدالصمد کے یہ الفاظ سن کر نصرتی کے دل میں ایک عشقیہ مثنوی لکھنے کا خیال پیدا ہوا اور اس نے فنِ شاعری کے میدان کو خالی دیکھ کر نئے نئے مضامین، سلاست کی مٹھاس، رنگین الفاظ اور طرزِ خوش کے ساتھ مثنوی لکھنے کا بیڑا اٹھایا۔

”گلشنِ عشق“ (۵۱۰۶۸/۱۶۵۷ع) نصرتی کی سب سے پہلی تصنیف ہے۔ اس میں نصرتی نے منوہر و مدمالتی کی داستانِ عشق کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ یہ داستان ایک عرصے سے دکن میں مقبول تھی۔ شیخ منجھن نامی ایک شخص نے اسے ہندی میں بھی لکھا تھا جو اب نایاب ہے لیکن جس کا حوالہ فارسی کی ایک کتاب ”قصہ کنور منوہر و مدمالت“^۳ (۵۱۰۵۹/۱۶۴۹ع) میں آیا ہے۔ ۵۱۰۶۵/۱۶۵۴ع میں اسی قصے کو عاقل خان رازی عالم گبری نے اپنی

۱۔ ”تاریخِ اسکندری“ بھی، جس کا دوسرا نام ”فتح نامہ“ بجلول خان ہے، ”دیوانِ نصرتی“ میں شامل ہے۔ یہ شاید دنیا میں واحد نسخہ ہے۔

۲۔ دیوانِ نصرتی: مرتبہ جمیل جالبی، مطبوعہ قوسین، تھورنٹن روڈ، لاہور

۱۹۷۲ع۔

۳۔ فہرستِ مخطوطاتِ فارسی برٹش میوزم، جلد دوم، ص ۸۰۳۔

مثنوی ”سہر و ماہ“ کا موضوع بنایا۔ نصرتی نے اس میں اتنا اضافہ کیا کہ اس قصے کے مرکزی کرداروں کے ساتھ چٹاوتی اور چندر سین کی داستانِ عشق کو شامل کر کے دوآندہ بنا دیا۔ نصرتی نے گلشنِ عشق میں اپنے ماخذ کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ یہ بھی تعجب کی بات ہے کہ سوائے گولکنڈا کے غواصی کی مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجبال“ کے نصرتی نے بیجاپور میں لکھی جانے والی کسی مثنوی کا ذکر نہیں کیا۔ حالانکہ ”گلشنِ عشق“ سے پہلے مقیمی کی ”چندر بدن و مہیار“، صنعتی کی ”نصہ بے نظیر“، امین و دولت شاہ کی ”بہرام و حسن بانو“، ملک غزنوی کی ”جنت سنگار“، عاجزی کی ”یوسف زلیخا“ وغیرہ بیجاپور میں لکھی جا چکی تھیں۔

”گلشنِ عشق“ میں قصے کا مزاج وہی ہے جو ازمنہ وسطیٰ کی سب داستانوں میں ملتا ہے۔ یہ بھی اور داستانوں کی طرح بادشاہ اور شہزادے شہزادیوں کی داستانِ عشق بیان کرتی ہے۔ کنگ گبر کا ایک راجہ تھا جس کا نام بکرم تھا۔ خدا نے اسے سب کچھ دیا تھا لیکن بیٹے کی نعمت سے وہ محروم تھا۔ ایک دن وہ کھانا کھا رہا تھا کہ ایک فقیر نے سوال کیا۔ راجہ اپنے کھانے کا تھال لے کر فقیر کے پاس گیا۔ فقیر نے اسے دیکھا اور منہ پھیر لیا اور کہا کہ ہاتھ کے گھر سے پانی لینا روا نہیں ہے۔ یہ کہہ کر فقیر چلا گیا۔ راجہ سکتے میں رہ گیا۔ رانی کے سمجھانے بچھانے اور اصرار پر راجہ فقیر کی تلاش میں نکلا۔ چلتے چلتے ایک جنگل سے گزرا تو دیکھا کہ پریاں نہا رہی ہیں۔ راجہ دے پاؤں وہاں پہنچا اور ان کے کھڑے چھپا دے اور اس وقت واپس کیے جب انہوں نے فقیر کے پاس پہنچانے کا وعدہ کیا۔ حسبِ وعدہ پریوں نے راجہ کو فقیر کے پاس پہنچا دیا اور ایک ایک بال بھی راجہ کو دیا۔ فقیر نے راجہ کو دیکھا تو ایک درخت کی طرف اشارہ کر کے کہا کہ اس کا پھل لے جا کر رانی کو کھلا۔ راجہ پریوں کی مدد سے اپنے محل میں واپس آ گیا۔ رانی کو وہ پھل کھلایا۔ نو مہینے بعد راجہ کے ہاں چاند سا بیٹا پیدا ہوا۔ زانیہ دیکھ کر منجھوں نے اس کا نام منوہر تجویز کیا اور کہا کہ جب وہ چودہ برس کا ہوگا تو ایک زبردست خطرے سے دو چار ہوگا، لیکن وہ اس خطرے سے کامیاب و کامگار لوٹے گا۔ مشورے کے بعد طے پایا کہ اسے ایک ایسے محل میں پرورش کیا جائے جہاں وہ آسان نہ دیکھ سکے۔ جب چار برس چار ماہ چار دن کا ہوا تو تعلیم کا سلسلہ شروع ہوا۔ ایک رات جب

۱۔ نصرتی: از عبدالحق، ص ۱۹۔ ۲۔ مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

چاندنی چھٹکی ہوئی تھی، کچھ ہریاں سیر کرتی ہوئی ادھر سے گزریں اور اس محل پر اتریں۔ کیا دیکھتی ہیں کہ ایک چاند سا شہزادہ سو رہا ہے۔ اُسے دیکھ کر وہ آپس میں باتیں کرنے لگیں کہ دنیا میں اس حسین شہزادے کا جوڑا کہاں ہوگا۔ ایک نے دوسری سے کہا کہ: ع

یو ہرمن تو جگ میں بے جوڑ ہے

اس بات پر بھٹ بڑھی تو طے پایا کہ نو کی نو ہریاں نو کھنڈ جائیں اور ہر کھنڈ میں شہزادے کا جوڑا تلاش کریں۔ آنا فنا سب ہریاں ادھر ادھر اڑ گئیں۔ کچھ ہی دیر بعد آٹھ لوٹ آئیں اور سب مل کر اویں کا انتظار کرنے لگیں۔ اتنے میں لوہیں بھی آ گئی اور بتایا کہ سات دریا پار ایک دیس مہارس نگر ہے جس کا راجہ دھرم راج ہے۔ اُس کے ایک لڑکی ہے۔ گیارہ سال کی عمر، مدمالتی نام ہے۔ ایسی حسین کہ چاند دیکھے تو اس کے حسن پر شرمائے اور دل اس کا داغ داغ ہو جائے۔ ہریوں نے سنا تو حیران رہ گئیں اور اُسے دیکھنے چلیں۔ جوڑا ملانے کے خیال سے منوہر کا ہلنگ بھی ساٹھ لے لیا۔

وہاں پہنچیں تو منوہر کا ہلنگ مدمالتی کے ہلنگ کے برابر رکھ دیا۔ منوہر کی آنکھ کھلی تو اُس نے مدمالتی کو دیکھا اور دل و جان سے اس پر فریفتہ ہو گیا۔ مدمالتی کی آنکھ کھلی تو اس کی نظر منوہر پر پڑی اور:

کبھی کون ہے تو سو اظہار کر ہرا ہے کہ یا دیو یا ہے بشر
منوہر نے کہا یہ میرا محل ہے۔ مدمالتی نے کہا یہ میرا محل ہے۔ میں مہارس نگر کے راجہ دھرم راج کی بیٹی ہوں۔ مدمالتی بھی اس اثنا میں منوہر پر عاشق ہو گئی۔ ایک نے دوسرے کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لیا اور انگوٹھیاں بدل لیں۔ دوقی کو ہر طرف کیا اور محبت پیار کی باتیں کرتے کرتے سو گئے۔ ہریاں محل کی سیر کر کے واپس آئیں تو منوہر کا ہلنگ ساتھ لے لیا اور اس کے محل میں پہنچا دیا۔ صبح کو منوہر کی آنکھ کھلی تو وہ بہت گھبرایا۔ عشق کا تیر کاری لگا تھا۔ اس کی حالت خواب ہونے لگی۔ حکیموں، ویدوں، سناسیوں کو بلایا مگر اتفاق نہ ہوا۔ ایک دن منوہر نے دائی سے یہ واقعہ بیان کیا۔ دائی نے راجہ کو بتایا۔ راجہ نے مہارس نگر کی تلاش میں آدمی دوڑائے مگر وہ سب ناکام لوٹے۔ منوہر نے راجہ سے مہارس نگر جانے کی اجازت چاہی۔ راجہ نے بیٹے کی حالت دیکھ کر کلیجے پر ہنہر رکھ کر اجازت دے دی۔

منوہر سامان سفر کے ساتھ جہاز پر سوار ہو کر دیار محبوب کی تلاش میں نکلا۔ سردیوں کی رات تھی۔ جہاز چلا جا رہا تھا کہ ایک پہاڑ جیسے اڑدے نے

جہاز کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیا۔ منوہر دکھ جھپٹا، مصیبت اٹھانا کسی نہ کسی طرح کنارے پر آ جاتا ہے۔ کنارے پر آتے ہی نئی مصیبتیں اُسے گھیر لیتی ہیں۔ جہاں ایک مرد بزرگ اس کی مدد کرتے ہیں، اُسے راستہ بتاتے ہیں اور ایک ”چکتر“ بھی دیتے ہیں جس سے آفات کو دفع کیا جا سکتا ہے۔ منوہر مرد بزرگ کے بنائے ہوئے راستے پر چلتے چلتے ایک باغ میں پہنچتا ہے۔ وہاں اسے ایک خوب صورت مکان دکھائی دیتا ہے۔ وہ اندر داخل ہوتا ہے اور دیکھتا ہے کہ ایک کم سن حسین دوشیزہ وہاں لیٹی ہے۔ منوہر اُس لڑکی سے اپنا حال بیان کرتا ہے اور پھر اس کا حال دریافت کرتا ہے۔ یہاں داستان کی دوسری ہیروئن سامنے آتی ہے۔ وہ بتاتی ہے کہ اس کا نام چنپاوتی ہے۔ راجہ سورسل کی بیٹی اور مدمالتی کی عزیز سہیلی ہے۔ اُسے ایک دیو اٹھا کر یہاں لے آیا ہے۔ منوہر دیو سے مقابلہ کرتا ہے اور اُسے ہلاک کر کے چنپاوتی کے ساتھ کنچن نگر پہنچتا ہے اور چنپاوتی کو اُس کے ماں باپ سے ملاتا ہے۔ چنپاوتی کی ماں جب منوہر کی داستان عشق سنتی ہے تو مدد کے لیے تیار ہو جاتی ہے اور مدمالتی کو اپنے ہاں بلا لیتی ہے۔ یہاں منوہر سے اُس کی ملاقات ہوتی ہے اور وہ ایک دوسرے سے مل کر اپنے آپ کو بھول جاتے ہیں۔

دن گزرتے گئے اور پتا بھی نہ چلا۔ اتنے میں مدمالتی کی ماں بیٹی کے فراق میں تڑپ کر خود ہی پہنچ جاتی ہے۔ آتے ہی بیٹی کو پوچھتی ہے۔ چنپاوتی کی ماں اُسے بلوائی ہے لیکن اُسے قرار کہاں۔ خود بھی ساٹھ ہو لیتی ہے۔ کیا دیکھتی ہے کہ مدمالتی اور منوہر دنیا و مافیہا سے بے خبر وصل کے آب میں غرق اور عشق کے خواب میں مست ہیں۔ یہ دیکھ کر ماں آگ بکولہ ہو گئی۔ ہاس رکھے ہوئے شیشے سے گلاب مدمالتی کے منہ پر چھڑکا۔ گلاب کا چھڑکنا تھا کہ مدمالتی طوطی کے روپ میں تبدیل ہو کر پھر سے اڑ گئی۔ طوطی اڑتے اڑتے ایک باغ میں آئی۔ ایک راجہ کے بیٹے چندر سین نے اسے دیکھا اور اسے زندہ پکڑ لانے کا حکم دیا۔ لوگ اُسے کیا پکڑتے، وہ خود ہی جال میں اتر آئی۔ چندر سین ہر وقت اُسے اپنے ساتھ رکھتا مگر طوطی نہ کچھ کھاتی نہ بیٹی اور ہر وقت چپ چپ آداس بیٹھی رہتی۔ ایک دن چندر سین نے کہا کہ اُسے طوطی ا اگر تو اپنا حال نہ بتائے گی تو میں جان دے دوں گا۔

طوطی اپنا حال بتاتی ہے اور چندر سین بچن دیتا ہے کہ وہ کنور کو تلاش کر کے لائے گا۔ اس نے طوطی کو ساتھ لیا اور مہارس نگر پہنچا۔ راجہ کو اطلاع پہنچائی۔ راجہ نے سنا تو دوڑتا ہوا آیا۔ طوطی کا جادو اتارا اور پھر

چندر سین ، راجہ دھرم راج کا خط لے کر راجہ سورمل کے ہاں کنگ گیر پہنچا ۔ منور جو عالم دیوانگی میں کلی کوچوں میں مارا مارا پھر رہا تھا ، بلوایا گیا ۔ راجہ سورمل ، چندر سین اور منور کے ساتھ مہارس نگر پہنچے ۔ وہاں بہت دھوم دھام سے شادی رچائی گئی ۔ چندر سین چنپاوق پر عاشق ہو گیا تھا ۔ ان کی شادی بھی دھوم دھام سے کی گئی ۔ کچھ عرصے مہارس نگر میں قیام کر کے منور اور چندر سین اپنے اپنے ملکوں کو واپس چلے گئے اور یہاں قصہ بیانِ وصال پر ختم ہو جاتا ہے ۔

نصرتی نے جم کر تفصیلات و جزئیات کے ساتھ اس داستانِ عشق کو بیان کیا ہے اور کوشش کی ہے کہ یہ مثنوی بھی زبان و بیان اور فن کے اعتبار سے اسی معیار کی ہو جائے جس معیار کی مثنویاں فارسی زبان میں ملتی ہیں ۔ قصے میں وہ تمام عناصر موجود ہیں جو اس دور کے دوسرے قصوں میں ملتے ہیں ۔ یہاں طلسم بھی ہے اور دیو پریاں بھی ، صحرائے آتشیں بھی ہے اور جنگ و جدال بھی ، مہمات و مشکلات بھی ہیں اور فتح و نصرت بھی ، عشق میں دیوانگی کی شدت بھی اور منزلیں سر کر کے آرزوئے وصل کی تکمیل بھی ۔ یہ معاشرہ مایوسی کو کفر جاننا تھا اور اس بات پر عقیدہ رکھتا تھا کہ ہر مشکل کے بعد راحت اور ہر تکلیف کے بعد آرام ہے ۔ فراق کی دوزخ سے گزر کر ہی وصل کی جنت میسر آ سکتی ہے ۔ اسی لیے اس تہذیب میں ناکامیوں کو کامیابی سے بدلنے اور ناممکن مہمات کو ممکن بنانے کا حوصلہ ملتا ہے ۔

نصرتی کے سامنے ، جیسا کہ اس نے خود بھی کہا ہے ، ”گلشنِ عشق“ لکھنے وقت فارسی مثنویوں کا معیار تھا ۔ اس نے دکنی زبان کو فارسی کے معیار پر لانے کی کوشش کی ۔ اس تخلیقی عمل میں اس نے دکنی کی خصوصیات کو فارسی زبان کی خصوصیات سے ملا کر ایک نیا فنِ معیار قائم کیا اور نصرتی کے ساتھ کہا کہ : ع

دکن کا کہ شعر جیوں فارسی

نصرتی کے اسی تخلیقی عمل کے ساتھ دکنی زبان اپنی قوتِ اظہار کے ایک نئے عروج پر پہنچ گئی ۔ اسی کو نصرتی نے ”شعرِ تار“ کا نام دیا ہے :

دگر شعر ہندی کے بعضے ہنر نہ سکتے ہیں لیا فارسی میں سنور

میں اس دو ہنر کے خلاصے کوں ہا کیا شعر تازہ دولو فن ملا

پہلے شعر سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ خود نصرتی کو دکنی زبان پر کسی قدر اعتماد تھا ۔

”گلشنِ عشق“ کا ڈھانچا اور ہیئت وہی ہے جو شام مارور پر فارسی اور اس دور کی دوسری دکنی مثنویوں میں ملتی ہے ۔ مثنوی کو مختلف عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے ؛ مثلاً حمد ، نعت ، مہراج ، منقبت ، مدح گیسو دراز ، مدح بادشاہ ، مدح بڑی صاحبہ کے بعد ”حسبِ حال“ کے تحت اپنے خاندان ، اپنی تعلیم و تربیت ، رجحانِ طبع ، بچپن سے علی عادل شاہ سے تعلقات پر روشنی ڈالی ہے ۔ پھر ، جیسا کہ فارسی مثنویوں اور ان کے زیر اثر دکنی مثنویوں کا طریقہ تھا ، غزل و عشق کے موضوع پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے ۔ اس کے بعد ”گلشنِ عشق“ لکھنے کے اسباب بتائے ہیں اور پھر قصے کی ابتدا ہوتی ہے ۔ قصے میں تسلسل اور ربط بھی ہے اور دلچسپی بھی باقی رہتی ہے ۔ نصرتی نے منور و مہمات کی اور چندر سین و چنپاوق کے قصوں کو سلیقے اور خوب صورتی سے ایک ساتھ گونداھا ہے ۔ طوالت اکثر مقام پر کھلتی ہے لیکن جیسے جیسے دریا پر بند نہیں باندھا جا سکتا اسی طرح نصرتی کی طبع رواں بھی جب جوش پر آتی ہے تو اس کا رکنا محال ہو جاتا ہے ۔ لیکن فنِ اعتبار سے یہ طوالت اس لیے ضروری ہے کہ اس کے بغیر مثنوی میں وہ فضا اور تاثر پیدا نہیں ہو سکتا تھا جو اس مثنوی کی خصوصیت ہے ۔ سوائے ”گلشنِ عشق“ کے اور کسی حد تک صنعتی کی ”قصہ بے نظیر“ کے بینا پور کی ساری مثنویوں کا زور قصے پر رہتا ہے ۔ نتیجہ یہ کہ قصہ تو بیان ہو جاتا ہے لیکن فنِ و تخلیقی اعتبار سے مثنوی بلند مرتبہ نہیں ہو باقی ۔ نصرتی باغوں ، مھلوں ، جنگلوں ، صحراؤں ، سردی گرمی ، چاندنی ، نمازتِ آفتاب ، طلوع و غروب ، برف باری ، شادی ، آرائش ، رسومات ، صبح اور رات ، فراق و وصال کی ایسی تصویریں بناتا ہے کہ مثنوی کی تخلیقی قوت میں غیر معمولی اضافہ ہو جاتا ہے ۔ نصرتی میں بڑے کینوس پر ساری جزئیات کے ساتھ تصویر بنانے کی کمال صلاحیت ہے ۔ پوری مثنوی میں ایک سرا دوسرے سرے سے مربوط ہے اور مثنوی کے ارتقا میں ایک اہتمام اور فن کو شعوری طور پر برتنے کا احساس ہوتا ہے ؛ مثلاً عنوانات میں یہ اہتمام کیا گیا ہے کہ ہر حصہ ایک شعر سے شروع ہوتا ہے جو مثنوی کے عنوان کا کام دیتا ہے ۔ عنوانات کے یہ سب اشعار ایک ہی بحر اور ایک ہی وزن میں ہیں ۔ اگر ان سب کو یکجا کر دیا جائے تو ایک طرف پوری مثنوی کا خلاصہ سامنے آ جاتا ہے اور دوسری طرف ان کو ایک ساتھ پڑھنے سے ایک قصیدہ بھی بن جاتا ہے جس میں وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جو ایک اچھے قصیدے میں ہونی چاہئیں ۔ اسی طریقہ کار کو نصرتی نے ”علی نامہ“ میں بھی برتا ہے اور اسی

کی بہروی ہاشمی بیجاپوری نے اپنی طویل مثنوی ”یوسف زلیخا“ میں کی ہے۔
 نصرتی کی شاعری کے جوہر وہاں کھٹتے ہیں جہاں وہ مناظر، جذبات و
 کیفیات، مقامات کے نقشے، رسومات یا آرائش وغیرہ کی تصویر اٹارتا ہے۔
 راجہ بکرم جب فقیر کی تلاش میں محل سے نکلتا ہے تو چلتے چلتے ایک جنگل میں
 پہنچتا ہے جہاں ہریان نہا رہی ہیں۔ یہاں نصرتی حوض اور جنگل کی خوبیاں بیان
 کرتا ہے۔ جب ہریان راجہ بکرم کو فقیر کے لباس لے جاتی ہیں تو نصرتی
 ”درویش و مکانِ دریش“ کے عنوان سے ۱۰۷ اشعار قلم بند کرتا ہے۔ اس میں
 ہریوں کا راجہ کو محل تک پہنچانے اور رانی سے حظ واصل اٹھانے تک کا حال بیان
 کیا ہے۔ اسی طرح جب مدمالتی طوطی بن کر اڑ جاتا ہے تو ”تعریفِ مدمالتی
 در حالتِ طوطی شدنِ او“ کے تحت وہ خوب صورت اشعار کی ایک قطار لگا دیتا
 ہے۔ اسی طرح منوہر و مدمالتی کی شادی کو اورے جزئیات کے ساتھ بیان کیا
 ہے۔ یہاں تعریفِ آرائشِ محفل میں بھی پندرہ شعر لکھے ہیں۔ تعریفِ فرش وغیرہ کے
 سلسلے میں بھی ایک سو گیارہ شعر لکھے ہیں۔ اسی طرح شب گشت، آتش بازی،
 عقدِ منوہر و مدمالتی، تعریفِ جلوہ اور رخصتی وغیرہ پر بھی اتنی ہی تعداد میں
 اشعار لکھے ہیں اور پھر احوالِ شبِ زفاف کو بھی ۱۹ اشعار میں بیان کیا ہے۔
 اس تفصیل سے جہاں مثنوی کا ماحول بنتا اور فضا نکھرتی ہے، وہاں اس
 دور کی معاشرت و تہذیب کی بھی ایک تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ اور
 یہ وہ کام ہے جو ایک بڑا شاعر ہی انجام دے سکتا ہے۔ یہاں وہ صرف داستانِ
 عشق ہی بیان نہیں کر رہا ہے بلکہ اس دور کی داستانِ تہذیب و معاشرت بھی
 بیان کر رہا ہے۔ ”گلشنِ عشق“ میں شاعری بھی ہے اور ایسی شاعرانہ رنگین
 فضا بھی جو پڑھنے وقت ہمارے ذہن کا حصہ بن جاتی ہے۔ وہ ایسے مقامات سے
 بھی کامیابی سے گزر جاتا ہے جہاں ذرا سی لفظش اسے فحاشی کی کپڑوں میں ڈال
 سکتی تھی۔ منوہر و مدمالتی سیچ پر دادِ عیش دے رہے ہیں۔ اس صورت کو وہ
 خوب صورت کنایوں میں اس طور پر بیان کرتا ہے کہ بات چہی بھی رہتی ہے اور
 سامنے بھی آ جاتی ہے:

سبک تول بن دمن کا پڑتا چلیا
 زبردست کا ہاتھ چڑتا چلیا
 لیا جس کے جب ہل سوں لک گھیر جون
 دسیا خوشی لگر حسن کا زہر جون

وہیں قبض کرنے شنای کیا
 ہور یک ہل سنے فتح بابی کیا
 عنایت کی کبلی سوں درستہ گنج
 گھر سنج ہوا کھول سربستہ گنج
 دیکھا لیزہ بازی کی صنعت گری
 کیا لے کے صافی سوں انگشتی
 رہن سکھ کی چست میں وو سحرکار
 لچایا شترسوئی کے ناکے نے پار
 ہوا ایک گل تازہ ہا خوش دماغ
 کھلایا کلی ہو رہا باغ باغ

ان اشعار کے بعد سر کے ٹوٹے موتی، ہاتھ کے دستانے، سر کے گگن، ستاروں
 کے پھول، موتیوں کی لڑیوں، کھلے بال، دے ہوئے کرن پھول وغیرہ کی
 تفصیلات ایسے شاعرانہ انداز میں بیان کی ہیں کہ وصل کی واقعاتی تصویر پردوں
 کے پیچھے سے صاف نظر آتی ہے۔

”گلشنِ عشق“ میں تصویرِ عشق کی وہی شدت نظر آتی ہے جو چاروں
 کو کاٹ کر دودھ کی نہر نکالنے کا حوصلہ دیتی ہے۔ جو عاشق کو صحرا صحرا
 بھراتی ہے۔ جہاں زمان و مکان کے پردے جذبہٴ عشق سے اٹھ جاتے ہیں۔
 اظہارِ بیان ایسا کہ قدیم زبان کے باوجود ایک آسانے دریا کا احساس ہوتا ہے۔
 زورِ بیان اور جوشِ اظہار ایسا کہ الفاظ ہاتھ ہاتھ سے نصرتی کے سامنے کھڑے نظر
 آتے ہیں۔ یہ مثنوی زبان و بیان کے اعتبار سے بیجاپوری اسلوب کے جدید روپ
 کا نقطہٴ عروج ہے۔ لیکن مزاج و پشت کے اعتبار سے یہ گولکنڈا کی مثنویوں سے
 قریب تو ہے۔ اس میں قصے کو اسی طرح اٹھایا اور بیان کیا گیا ہے جس طرح احمد
 نے ”یوسف زلیخا“ میں یا وجہی نے ”قطبِ مشتری“ میں یا غواصی نے
 ”سینہ الملوک و بدیع العیال“ میں۔ نصرتی کی شاعری دکھنی ادب کا نقطہٴ عروج ہے
 اور ”علی نامہ“ خود نصرتی کا نقطہٴ کمال اور دکھنی ادب کا شہنامہ ہے۔

نصرتی نے ”گلشنِ عشق“ نبی بن عبدالصمد کی تحریک پر لکھی تھی اور
 ”علی نامہ“ قاضی کریم اللہ اور شاہ نور اللہ کی فرمائش پر۔ یہ دونوں علی ہاد
 شاہ کے دور کی وہ شخصیتیں تھیں۔ جن کے تبحرِ علمی کی دھوم سارے بیجاپور
 میں مچی ہوئی تھی۔ ”گلشنِ عشق“ میں نصرتی نے عشق و ہزم کے رنگ ابھارے

تھے۔ ”علی نامہ“ میں رزم و مہات کے نقشے پیش کیے ہیں۔ اس کی طرف ”علی نامہ“ کے آخر میں خود مصنف نے اشارہ کیا ہے :

دیکھو بات سنج عشق میں ہے جواب کہ ہے گلشن عشق حاضر کتاب جو ہوتے ہیں معشوق و عاشق میں کام کیا ہوں او سب ناز کیاں سوں تمام دیکھیں رزمیہ گو کہنے کا ہنر ہوں شعر یو ہے سخن مختصر سوار یا یک یک رزم کی انجمن کھلایا ہوں خوش رزم کے بھولن کتا ہوں سخن مختصر ہے گمان کہ یو شاہ نامہ دکھوں کا ہے جان علی عادل شاہ ثانی شاہی ۱۰۶۷/۱۶۵۶ع میں تخت سلطنت پر بیٹھا اور

اس کے ابتدائی دس سال مختلف جنگوں اور مہات میں گزرے۔ ۱۰۷۶/۱۶۶۵ع کے آخر تک یہ سب مہات کم و بیش ختم ہو جاتی ہیں اور بادشاہ اپنا سارا وقت عیش و عشرت میں گزارنے لگتا ہے۔ ”علی نامہ“ علی عادل شاہ کے ابتدائی دس برسوں کے دور حکومت کی منظوم تاریخ ہے۔ نصری نے ”علی نامہ“ میں ان تمام جنگوں، فتوحات، سیاسی واقعات اور معرکوں کو تفصیل سے پیش کیا ہے۔ اس میں ایک طرف اس دور کی حقیقی، جیتی جاگتی تصویر سامنے آ جاتی ہے اور دوسری طرف یہ ایک رزمیہ مثنوی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ فردوسی نے ”شاهنامہ“ میں پورے ایران کی صدیوں پرانی تاریخ و تہذیب کو موضوع سخن بنایا تھا۔ نصری نے ایک دکنی سلطنت کے صرف دس سالہ دور کو اپنا موضوع بنایا ہے

علی نامہ ایک طویل رزمیہ مثنوی ہے۔ اس کی ہیئت وہی ہے جو گلشن عشق یا دکن کی دوسری بڑی مثنویوں میں ماتی ہے۔ اسے مختلف حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور گلشن عشق کی طرح، ہر حصے کے شروع میں، بطور عنوان ایک یا دو شعر دیے گئے ہیں۔ عنوان کے یہ اشعار ایک ہی ہر اور ایک ہی زمین میں لکھے گئے ہیں۔ ان سے ایک طرف نفس مضمون کی طرف اشارہ ملتا ہے اور دوسری طرف، اگر ان سب کو یکجا کر دیا جائے تو، ایک مکمل لایہ قصیدہ بن جاتا ہے۔ مثنوی کی ابتدا حمد سے ہوتی ہے۔ پھر مناجات، نعت، ذکر، معراج، منقبت، مدح سلطان علی عادل شاہ، سبب نظم کتاب اور صفت جشن جلوسی کے تحت اشعار لکھے گئے ہیں۔ اس کے بعد سیوا جی سے جنگ، جوہر صلاحیت خان کا

سیوا جی سے جنگ کے لیے بھیجا جانا اور فتح پناہ کو بیان کیا گیا ہے۔ چوتھہ فتح قلعہ پناہ علی کے دور حکومت کا ایک اہم واقعہ تھا اس لیے علی کی شان میں ایک قصیدہ بھی لکھا گیا ہے۔ فتح ملتان کے بعد علی عادل شاہ جوہر صلاحیت خان کو شکست دیتا ہے جو سیوا جی سے مل گیا تھا۔ اس فتح کے موقعے پر نصری نے ایک اور قصیدہ لکھا ہے۔ اس کے بعد قلعہ رانچور کو موضوع کلام بنایا ہے اور آخر میں قطعہ تاریخ سرگرم جوہر صلاحیت خان لکھا ہے۔ علی عادل شاہ کی بیجاپور واپسی پر ایک اور قصیدہ لکھا ہے۔ عاشورہ کے بیان میں بھی ایک قصیدہ لکھا ہے۔ اس کے بعد فتح ملک ملتان کا حال بیان کیا ہے۔ سیوا جی اور شائستہ خان کی جنگ کا حال لکھا ہے۔ ۱۰۶۶ع میں سیوا جی نے سورت کو تاخت و تاراج کر دیا تھا، اس کی تفصیل شاعرانہ ہنرمندی کے ساتھ بیان کی ہے۔ سیوا جی کے خلاف علی عادل شاہ اور اورنگ زیب کے اتحاد پر ایک مثنوی لکھی ہے۔ اس کے بعد خواص خان کی سیوا جی سے لڑائی اور سیوا جی کی شکست کا حال بیان کیا ہے۔ جے سنگھ اور سیوا جی کی جنگ اور سیوا جی کی شکست اور جے سنگھ کا اسے مراعات دینے کا واقعہ لکھا ہے۔ یہ مراعات مغلوں اور عادل شاہوں کے درمیان معاہدے کے خلاف تھیں۔ نصری نے ان پہلوؤں کو خاص طور پر نمایاں کیا ہے۔ اس کے بعد نصری نے جے سنگھ سے جنگوں کا حال بیان کیا ہے۔ یہاں ان جنگی تیاریوں، مشوروں اور اندرونی حالات کو بھی تفصیل سے بیان کیا گیا ہے جو بیجاپور نے مغلوں کے خلاف کیں۔ ہر جنگ اور واقعے کی ذیلی سرخی بھی قائم کی گئی ہے۔ یہاں جے سنگھ سے اس بڑی جنگ کا حال بھی بیان کیا گیا ہے جس میں مغل میدان جنگ چھوڑ کر بھاگ گئے تھے۔ نصری نے عبداللہ قطب شاہ کی فوج اور مدد کا بھی ذکر کیا ہے۔ قطب شاہی سردار، فیک نام خان، کی دربار بیجاپور میں آمد کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ جے سنگھ کی شکست اور اس کی موت کا ذکر بھی دلچسپ پیرائے میں کیا ہے اور اسی کے ساتھ ”علی نامہ“ ختم ہو جاتا ہے۔

فتح کے موقع پر جو بادشاہ کی مدح لکھی ہے، اسے قصیدے کا نام دیا ہے اور باقی ہر واقعے، ہر مہم اور ہر معرکے کو مثنوی کا نام دیا ہے۔ مہات اور جنگوں کے نقشے، فوجوں کے مقابلے، لشکر آرانی، میدان جنگ، فوجوں کا کوچ، جنگ کی تیاری اور فتح و شکست کے واقعات کو شاعرانہ انداز میں تاریخی صحت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ”علی نامہ“ لکھتے وقت نصری کے سامنے شاہنامہ فردوسی کی روایت

موجود تھی۔ نئی سطح پر اس نے ”علی نامہ“ میں شائنامہ کے معیار کو سامنے رکھا ہے۔ اس معیار نے ”علی نامہ“ کو وہ انفرادیت بخشی کہ آج تک اردو شاعری میں یہ اپنی شاعرانہ عظمت کی وجہ سے بے مثال ہے۔

رزمیہ اس مسلسل نظم کو کہا جاتا ہے جس میں کسی ایک یا ایک سے زیادہ اشخاص کے کارناموں کو اُجاگر کیا جائے۔ رزمیہ میں اس دور کی تہذیب، اس کی معاشرت اور اس کا کلچر واقعات کا حصہ بن کر آتے ہیں۔ اس طرح رزمیہ نظم صرف واقعات کا بیان ہی نہیں رہتی بلکہ اس تہذیب کی تاریخ بھی بن جاتی ہے۔ رزمیہ نظم میں واقعات وضاحت اور تفصیل کے ساتھ پُر وقار اور پُر شکوہ انداز میں بیان کیے جاتے ہیں جس میں زور بیان سے ایسا لہجہ اور ایسی روانی پیدا کی جاتی ہے کہ اسے تیزی اور پُرجوش روانی کے ساتھ پڑھا جا سکے۔ موقع و محل کے مطابق لہجے اور اسالیب بدلتے جاتے ہیں لیکن زور بیان اُسی طرح باقی رہتا ہے۔ ان سب واقعات کا جال کسی ایک تاریخی یا مرکزی کردار کے گرد بُنا جاتا ہے۔ کارناموں کی عظمت سے نظم کی عظمت اور نظم کی عظمت سے کارناموں کی عظمت بروئے کار آتی ہے۔ ”علی نامہ“ اس اعتبار سے دکنی زبان کا شائنامہ اور اردو زبان کی چلی اور واحد رزمیہ نظم ہے۔ عبدال کے ”ابراہیم نامہ“ میں بادشاہ کی بزم کا حال بیان کیا گیا ہے۔ ”خاور نامہ“ رستمی میں حضرت علیؑ کی مرکزی کردار کی حیثیت ضرور رکھتے ہیں لیکن ان کے سارے کارنامے خیالی ہیں۔ ”علی نامہ“ نہ صرف صحیح تاریخی واقعات پر مبنی ہے بلکہ علی عادل شاہ ایک زندہ اور حقیقی شخصیت بھی ہے۔ ”علی نامہ“ سے مغلوں کی ان جنگی غلطیوں اور شکستوں کا حال بھی معلوم ہوتا ہے جن کا ذکر شاہی ہند کی کسی تاریخ میں نہیں ملتا۔

”علی نامہ“ پڑھتے وقت یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعری کا ایک سمندر ہے جو موجیں مار رہا ہے۔ خشک تاریخی واقعات کو جس شاعرانہ حسن بیان کے ساتھ نصرتی نے لکھا ہے وہ ایک ایسا کمال ہے جس تک کوئی دوسرا شاعر نہیں پہنچا۔ طویل رزمیہ نظم لکھنا اور اس میں توازن، حسن اور شاعرانہ خوب صورتی کو ہر موقع اور ہر سطح پر قائم رکھنا کسی معمولی ذہن کے شاعر کا کام نہیں ہے۔ ایک ایسے دور میں جب اردو زبان اظہار کے نئے معیاروں کی تلاش میں سرگرداں تھی، ”علی نامہ“ عظمت کے مینار کا درجہ رکھتا ہے۔

نصرتی کا قلم ایسی روانی اور چابک دستی سے خیال و جذبہ کو اظہار کے سانچے میں لٹالتا ہے، اس کا تخیل فضا اور موضوع کو اس طور پر سمیٹتا ہے کہ میدانِ جنگ کے نقشے، فوجوں کی معرکہ آرائی، قلعوں کے محاصرے، تلواروں

کی برش، لیزوں کی یورش، گھوڑوں کی چستی، لوجوں کا دہدہ اور ساری کیفیات و مناظر کی جیتی جاگتی تصویر آنکھوں کے سامنے بھر جاتی ہے۔ ”علی نامہ“ میں نصرتی نے تاثر کا تصور بھونک کر تاریخی واقعات میں شاعرانہ اثر آفرینی کا عنصر شامل کر دیا ہے اور یہی تخلیقی عمل اس کی حقیقی عظمت کا ضامن ہے۔ میدانِ جنگ کی ایک ہانکی سی جھلک ان چند اشعار میں دیکھیے :

کہنا کہن نے کھڑکان کے ہوں شور اٹھیا

جو تن میں پاؤں کے ارزا چھوٹا

بلا نینا، میں تھی سو ہوشیار ہوئی

اجل خوابِ غفلت نے بیدار ہوئی

سلاحاں میں کھڑکان جو دھسنے لگے

اگن ہو رکت مل برسنے لگے

ہویاں لھوکیاں چھٹکان ہوا پر بخار

سٹیں تیغِ رجبیاں نے شعلے ہزار

بھریاں کے کھڑکان کی چنگیاں نے روپ

ہوا نرم چندنا سو سب گرم دھوپ

ہوا پر شراریاں کا ات کھیل تھا

اوڑے لھو سو تن آگ پر تیل تھا

فرنگاں پہ لہو کے کھلائے دیں

ایناں پر نے دھاراں لپالے دیں

ہون کو سرنگ رنگ پیدا ہوا

شفق ابر پر سب ہویدا ہوا

اب دوسرا رنگ دیکھیے۔ سیوا جی کے کردار کے خد و خال اس طور پر ابھارے

ہیں کہ اس کی شخصیت و کردار کی تصویر لفظوں کے سامنے آ جاتی ہے :

جو کوئی کار بد کا جو پاپی ہے بد

خدا پاس نا اس کو پیود ہے

انا بات کون کاڑ موڈی کا نام

سیوا کر جو ایک فتنہ انگیز تھا

دکن کی زمیں بیچ قحطِ فساد

رعیت جتنا خوار اوس شوم تھی

جو بد اصل تھا سو بڑا ہو رنتھا

سیوا کر جو ایک فتنہ انگیز تھا

سیوا کر جو ایک فتنہ انگیز تھا

کسی واقعے ، کسی منظر ، کسی مضمون ، کسی خیال و کیفیت کے اظہار میں بھی نصرتی کا قلم نہیں رکنا ۔ واقعہ نگاری ، تسلسل بیان اور قدرت اظہار اس کی وہ خصوصیات ہیں کہ دکنی اردو کا کوئی شاعر اس کو نہیں پہنچتا جتنے الفاظ صرف ”علی نامہ“ میں نصرتی نے استعمال کیے ہیں ، شاید ہی کسی ایک طبع زاد نظم یا مثنوی میں استعمال ہونے ہوں ۔ اس نے ، اپنے متروک اسلوب کے باوجود ، اردو زبان کو جس طور پر مانجھا ، صاف کیا اور آگے بڑھایا یہ اسی کا کمال فن ہے ۔ جب نصرتی یہ دعویٰ کرتا ہے کہ :

قلم ہے مرا مست ہانی نے چڑ چلہر رخ کیا فتح کیا کتنا ککر
نشان آج منج طرز ہے بے مثال صفاں میں سخن کے ہی ہر کی ڈھال
دیوے شعر منج دل کون مرداں کے جوش کہ ہر حرف ہے رستم زرہ ہوش
تو یہ صرف شاعرانہ تملی نہیں ہے بلکہ اس کی شاعری کی وہ قوت اور اس کا وہ حقیقی معیار ہے جو اس نے ”علی نامہ“ میں پیش کیا ہے ۔

”تاریخ اسکندری“ ، جس کا اصل نام ”فتح نامہ“ پہلول خان“ ہے ، نصرتی کی ایک اور تصنیف ہے جو ۱۶۷۲/۸۱۔۸۳ ع میں پایہ تکمیل کو پہنچی ۔ نصرتی نے اس مثنوی کے آٹھویں شعر کے ایک مصرعے میں اس کے سال تصنیف کی طرف خود بھی اشارہ کیا ہے : ع

سہم ہور اسی پر جو تھے تین سال (۱۶۷۲/۸۱۔۸۳ ع)

علی عادل شاہ ثانی شاہی (م۔ ۱۶۷۲/۸۱۔۸۳ ع) کے انتقال کے بعد جب اس کا پانچ سالہ بیٹا سکندر تخت سلطنت پر بیٹھا تو ایک بار پھر سرزمین دکن میں بھونچال آ گیا ۔ ادھر اسرا نے اقتدار کے لیے سازشیں شروع کر دیں اور ادھر سیوا جی نے قلعہ پنالہ پر قبضہ کر لیا اور چاروں طرف یورش کرنے لگا ۔ خواص خان نے سیوا جی کے مقابلے کے لیے پہلول خان کو بھیجا ۔ دو روز سخت مقابلہ رہا ۔ پہلول خان نے ایسی ہاسردی اور ہمت و استقلال سے سیوا جی کا مقابلہ کیا کہ اس کا لشکر منتشر ہو گیا اور دوسرے دن پہلول خان (م۔ ۱۶۷۴/۸۱۔۸۸ ع) نے نیا حملہ کر کے اُسے شکست دے دی ۔ نئے بادشاہ کو تخت نشین ہونے چند ہی ماہ

۱۔ مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ۔ اصل مخطوطے میں یہی نام دیا گیا ہے لیکن خود مثنوی میں نصرتی نے اسے ”تاریخ اسکندری“ کے نام سے موسوم کیا ہے : ع
کہنار ہو تاریخ اسکندری

۲۔ واقعات مملکت بیجاپور : جلد اول ، ص ۳۱۸ ۔

گزرے تھے اور یہ اس کے دور سلطنت کی پہلی فتح تھی ۔ بادشاہ کی تخت نشینی کو ایک شگون سمجھا گیا اور سارے بیجاپور میں فتح کا جشن منایا گیا ۔ نصرتی نے اسی دو روزہ جنگ کو اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے ۔

مولوی عبدالحق نے ”گلشن عشق“ اور ”علی نامہ“ سے اس کا مقابلہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”یہاں نصرتی کے کلام میں وہ زور اور شگفتگی نہیں ہے جو اول الذکر دونوں مثنویوں میں ملتی ہے“ ۔ ”تاریخ اسکندری کا مقابلہ علی نامہ سے اس لیے نہیں کیا جا سکتا کہ ”علی نامہ“ علی عادل شاہ کے ہنگامہ پرور دس سالہ دور کی بڑی مہات کی تاریخ ہے اور تاریخ اسکندری صرف دو روزہ جنگ کی داستان ہے جس میں سیوا جی سے قلعہ پنالہ واپس لیا گیا تھا ۔ اس کا مقابلہ پورے علی نامہ سے کرنے کے بجائے اگر کسی ایک جنگ کے بیان سے کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس میں وہی زور بیان ، وہی شگفتگی اور وہی شاعرانہ قوت موجود ہے جو نصرتی کے کلام کا طرہ امتیاز ہے ۔ ”تاریخ اسکندری“ کو اگر علی نامہ میں ملا دیا جائے تو اس میں کوئی ایسا فرق محسوس نہیں ہوتا کہ اُسے کسی طرح بھی کمزور کہا جا سکے ۔ نصرتی کی شخصیت یہاں بھی اسی طرح موجود ہے جس طرح علی نامہ اور گلشن عشق میں ۔ یہاں بھی مثنوی کی وہی ہیئت ہے جو کم و بیش علی نامہ میں ملتی ہے ۔ مثنوی کو سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور اسے ان تمام مراحل سے گزارا ہے جن سے اس نوع کی مثنویاں گزرتی ہیں ۔ تیاری ، فوجوں کا کوچ ، آپس کے صلاح مشورے ، معرکہ آرائی ، لشکر کشی ، میدان جنگ سب کا بیان آیا ہے ۔ ساتویں حصے میں گھمسان کی جنگ اور پہلول خان کی فتح کا حال بیان کیا ہے ۔ اس رنگ سخن کو علی نامہ کی کسی جنگ کے حال میں ملا دیا جائے تو اس میں وہ ساری خصوصیات نظر آئیں گی جو نصرتی کی شاعری میں عام طور پر ملتی ہیں ۔ میدان جنگ میں سخت رن پڑ رہا ہے ۔ نصرتی قبیل کی آنکھ سے اسے ہوں بیان کرتا ہے :
پھوٹے کترہ نایاں نے دشمن کے گوش گیا مغز بھیجا ہو جاگے تے ہوش
نقارایاں نے میدان ہدرنے لگیا کھڑا تھا سو چل رقص کرنے لگیا
جو ثواب کر رخ علف کے دھیر برسے لگیا صف سوں یک مشت تیر
دنے چھوڑ سو مرغ تیراں شتاب بے بیٹھ ان سر کے کانساں میں آب
خندگان کو بھالیاں پہ کاروں کرے پوچھو کہ مگرے ہیں پھانٹے بھرے

۱۔ نصرتی : از عبدالحق ، ص ۲۲۰ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، ۱۹۵۲ ع ۔

دے سر جب یک تبر بیٹھے یہ لول
جمنی فوج یک ہل میں ہونی پھوٹ پھاٹ
کسے توں کہ گدڑی یہ ہانی چھوٹا
نظر رن کے مردیاں کون دیکھت تھکی
ہوا کیچ ہوں بھر کے لہو ٹھاؤں ٹھاؤں
کیسے حکم سب پر کہ اب بس کرو
پہلے مرد کا مرد پر وار ہے
کدھیں پھر کہ 'مردے پکڑ آئیں گے
جس بات کو شکر حق لیا بجا
موقع و محل کے مطابق یہ زور بیان پوری مثنوی میں ملتا ہے۔ یہاں بھی
علی نامہ و گلشن عشق کی طرح نصرتی کی 'ہر گوئی اور قادر الکلامی کا احساس
ہوتا ہے۔ لیکن "علی نامہ" کے مقابلے میں "تاریخ اسکندری" میں ایک "ایاں
لرق یہ ہے کہ چان زبان بدل رہی ہے اور اس میں فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ
مقابلہ گہرا ہو گیا ہے۔

زبان کی شیرینی، تخیل کی پرواز اور چند الفاظ میں معنی کا دفتر بیان
کر دینا نصرتی کی شاعری کی وہ خصوصیات ہیں جو ہمیں اس دور کے کسی دوسرے
شاعر کے ہاں اس طور پر نظر نہیں آتیں۔ قصیدوں میں اس تخیلی عمل نے ایک
ایسا رنگ جھپایا ہے کہ نصرتی اردو کا پہلا بڑا قصیدہ نگار بن کر سامنے آتا ہے۔
"علی نامہ" میں نصرتی کے سات قصیدے ملتے ہیں۔ گلشن عشق اور علی نامہ
کے عنوانات سلا کر دو اور قصیدے بن جاتے ہیں۔ اگر ہجو، مدح، علی عادل شاہ،
قصیدہ گھوڑا مانگنے کی درخواست میں اور قصیدہ چرخیات کو بھی شامل کر
لیا جائے تو اس طرح نصرتی کے کل قصائد کی تعداد تیرہ ہو جاتی ہے اور یہ اتنی
بڑی تعداد ہے اور ان کا معیار اتنا بلند ہے کہ اردو کے بلند پایہ قصیدہ نگاروں
میں نصرتی کا شمار کیا جانا چاہیے۔

قصیدوں کا مطالعہ کرتے وقت یہ بات پیش نظر رکھنی چاہیے کہ قصیدے کا
موضوع بنیادی طور پر مدح و تعریف ہے۔ قصیدے میں شاعر اپنے مدوح کی تعریف
کرتا ہے۔ اس کی خوبیاں بیان کرتا ہے۔ اس سے انتہائی عقیدت کا اظہار کرتا
ہے۔ اس کی شجاعت، عقل و دانش، عدل و سخاوت کی مدح کرتا ہے۔ اسی
لیے شاعرانہ مبالغہ قصیدے کے لیے ضروری ہے۔ شاعرانہ مبالغے کے لیے ضروری

ہے کہ خیال اور اظہار دونوں میں شاعرانہ سطح باقی رہے۔ یہ سطح مضمون
آفرینی، ہر شکوہ الفاظ کے خوب صورت استعمال اور متوجہ کرتے والے لہجے
سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ قصیدے سے شاعرانہ قوتوں کے علاوہ
خود شاعر کی علمیت و قابلیت کا اظہار بھی ہو رہا ہو تاکہ مدوح اس کی
قادرا لکلاسی اور تبحر علمی سے متاثر ہو کر مبالغے کو قبول کر لے۔ گہری سنجیدگی
ایک اچھے قصیدے کے لیے ضروری ہے۔ نصرتی کے قصائد اس معیار پر پورے
اُترتے ہیں۔ یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ اس کے قصیدوں میں مبالغہ، مبالغہ معلوم
نہیں ہوتا۔ علی نامہ میں مبالغہ اس لیے حقیقت پسندانہ معلوم ہوتا ہے کہ یہاں
قصیدہ علی عادل شاہ کی کسی جنگی مہم اور فتح کے بعد لکھا گیا ہے۔ یہ
قصیدے چونکہ بادشاہ کے دس سالہ دور حکومت کی منظوم تاریخ کا حصہ بن کر
آتے ہیں اس لیے یہاں مبالغہ غیر حقیقی معلوم نہیں ہوتا۔ فتح کے بعد جس طرح
اپنے ہمدردوں اور منتظموں کی تعریف بڑھا چڑھا کر دل سے کی جاتی ہے، مدح کی
جی نوعیت "علی نامہ" کے قصائد کی ہو جاتی ہے۔ نصرتی کے یہ قصیدے اپنے
سیاق و سباق کے ساتھ سودا اور ذوق کے قصائد سے زیادہ فطری معلوم ہوتے
ہیں۔ اس بات کو یوں واضح کیا جا سکتا ہے کہ نصرتی نے علی عادل شاہ کی
مدح میں جو الگ سے ایک قصیدہ لکھا ہے وہ تاثر کے اعتبار سے اتنا فطری
معلوم نہیں ہوتا جتنے علی نامہ کے قصائد معلوم ہوتے ہیں۔ یہ قصیدے تشبیب
سے نہیں بلکہ براہ راست مدح سے شروع ہوتے ہیں، اور اس کا سبب یہ ہے کہ
اس قصیدے کے اس منظر میں وہ جنگ ہے جس کی فتح کا حال نصرتی پہلے بیان
کر چکا ہے۔ قصیدہ عاشورہ اس لیے مزاجاً مختلف ہے کہ مذہبی موضوع کی وجہ
سے پہلے حمد، نعت اور منقبت میں اشعار لکھے گئے ہیں اور پھر شہادت،
علم، مرتبہ بحوانی کا ذکر کر کے، مطلع ثانی میں بادشاہ کی مدح کی گئی ہے۔

ان قصیدوں میں نصرتی کی جولانہ طبع ایک دریا کی طرح معلوم ہوتی ہے
جو ہر جگہ اپنا راستہ بنا لیتا ہے۔ منظر کشی اور مختلف کیفیات کے بیان کی وہ
صلاحیت جو ہمیں گلشن عشق میں نظر آتی ہے اور رزمہ واقعات کو شاعرانہ
انداز میں جوش و جذبہ کے ساتھ بیان کرنے کی وہ صفت، جو علی نامہ میں
دکھائی دیتی ہے، نصرتی کے قصیدوں میں مل کر ایک ہو گئی ہے۔ قصیدہ ملناڑ،
جو علی نامہ کا آخری قصیدہ ہے اور دو سو بیس اشعار پر مشتمل ہے، بیان کی
رجاوت، شوکت و شکوہ، ترتیب اور قوت بیان کے باعث نصرتی کا شاہکار ہے۔
اس قصیدے میں نصرتی نے مختصر الفاظ میں معنی کا دفتر پھر دہا ہے۔ اسی طرح

نصرتی کا قصیدہ چرخہ^۱ اپنے جوشِ عقیدت، اندازِ بیان، تخیل و معنی آفرینی، موسیقانہ آہنگ اور خوب صورت بحر کی وجہ سے ایک اور شاہکار قصیدہ ہے۔ یہ قصیدہ چرخہ ہے اور اس میں الفاظ و اصطلاحات چرخ سے متعلق لائی گئی ہیں اور نفسِ مضمون انہی کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔

سارے دکنی ادب میں اتنے بلند پایہ اور فارسی کے معیارِ سخن کے مطابق قصیدے ہمیں کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتے۔ بحیثیتِ مجموعی اردو قصائد کے ذکر میں جہاں ہم سودا اور ذوق کا اب تک نام لینے آئے ہیں، وہاں ہمیں مولانا نصرتی کا نام اُن کے ساتھ ہی نہیں بلکہ ان دونوں سے پہلے لینا چاہیے۔ تاریخ اور تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں شاعروں کا عام

رواج تھا اور ظاہر ہے شاعروں میں فتح نامے، قصیدے اور مثنویاں نہیں پڑھی جاتی ہوں گی۔ اس مقصد کے لیے ہر شاعر غزلیں اور رباعیاں کہتا ہوگا۔ اگر ترتیبِ زمانی کے ساتھ یعنی دور سے لے کر عادل شاہی و قطب شاہی دور تک غزلوں کی روایت کا سراغ لگایا جائے تو ہمیں غزل کی ایک باقاعدہ روایت بنتی، سنورتی اور پھیلتی دکھائی دے گی۔ شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس نے غزل نہ کہی ہو۔ مولانا نصرتی کی غزل یہی دکن کی اسی روایت کا ایک حصہ ہے۔ اس کی غزل پر مثنوی و قصیدہ کی طرح بیجاپوری اسلوب کا رنگ غالب ہے اور یہی وہ اسلوب ہے جو اس کی شاعری میں اپنے کمال کو پہنچتا ہے۔

دکنی غزل کے مزاج کے عین مطابق نصرتی کی غزل کا موضوع بھی عورت ہے جس سے وہ غزل کے اشعار میں اپنے عشق و محبت کے جذبات و خواہشات کا اظہار کرتا ہے۔ چند غزلیں، ہندوی شاعری کی روایت میں، ایسی بھی ہیں جن میں عورت اپنے عشق کی کیفیات کا اظہار کرتی ہے۔ نصرتی نے اپنی غزلوں میں اُن عام عاشقانہ جذبات کا اظہار کیا ہے جو عام طور پر عشق میں پیش آتے ہیں۔ لیکن حسرت موہانی کی اصطلاح میں، یہاں تصورِ عشق فاسقانہ ہے۔ نصرتی کی غزل میں ایک خصوصیت، جو شاہی کی غزلوں میں کہیں نظر نہیں آتی، جسم کو چھوئے اور اس سے لطف اندوز ہونے کی حسرت ہے۔ اس کی غزلوں میں ایک ندیدہ پن اور عورت کو دیکھ کر رال ٹپکنے کا احساس ہوتا ہے۔ یہ بات

۱۔ چرخیاۃ مولانا نصرتی: (فلمی)، المجمع ترقی اردو پاکستان کراچی۔ یہ قصیدہ دیوانِ نصرتی مرتبہ جمیل جالبی میں شامل ہے۔

مختلف تذکروں سے معلوم ہوتی ہے کہ نصرتی اور شاہی کے قریبی تعلقات تھے۔ وہ نہ صرف اس کے دربار کا ملک الشعراء تھا بلکہ اس کا جلیس بھی تھا۔ جب شاہی کے ساتھ خلوت میں شعر و شاعری کی محفل جمعی ہوگی، شراب کے ساتھ شاہی اپنی من پسند عورتوں سے دادِ عیش دیتا ہوگا تو ایسے میں نصرتی کی حیثیت ایک تماشاخی سے زیادہ نہ ہوتی ہوگی۔ ایسے ہوش ربا اور ایمان فروش ماحول میں نصرتی ندیدہ پن سے اس حسین عورت کو تک ہی سکتا ہوگا جو شاہی کے چلو میں بیٹھی جام اور لب سے ماحول کو خواب آور بنا رہی ہوگی۔ اس کی غزلیں اسی رنگِ محفل کا اظہار کرتی ہیں:

ہے نصرتی جگت میں جنمِ حسن کا بھوکا
نعمتِ قہر ایسی ہائے نہ دے دل صبور کیا
فارغِ بکٹ ہیں سہر جو کرنا سو بیگ کر
اجنوں توں دیکھتی ہے عبث گھور گھور کیا
خواباں کے دل کے پیار کا بندہ ہے نصرتی
کڑوا ہے دل تو مومن کوں چکا رس شکر نکو

یہاں حسن و عشق کا وہ علوی تصور نہیں ہے جس کا اظہار اس نے علی نامہ اور گلشنِ عشق میں کیا ہے۔ یہاں نصرتی کی غزلوں کا تصورِ عشق عورت کے جسم سے پیاس بجھانے تک محدود ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے۔ ہر شعر میں پیاس بجھانے کی خواہش کا اظہار ہو رہا ہے:

چاکھیا ہوں جب آدھر نے تیرے شہدناں میں
مٹا نہیں ہوں تب نے زمیں پر جلاب میں
چل وصل کا شربت چکا بھہ بیگِ پنجالی
برہا کی اجل کی جو مبادا تلک آوے
اس خام من میں دیکھو کیا پختگی کا فن ہے
دینے کوں وصل کابل لینے کوں جنو اوتالی
سرست نصرتی سوں چل سی نہ قہرِ حریفی
خویاں کی بزم کا ہے وہ رندرِ لاابالی
یوں قاتیاں کا ہار ہے قہرِ ناف پر ڈھلک
زم زم کے جوں کٹوئے بہ لگی رہٹ کی گھڑی
قہرِ دل نے ہی ننھا لگے بھہ چمک میں روز وصل
بدستی شہرِ فراق تیری زلف نے بڑی

عالم کی لب نے نصرت پروا شیا مدام
جب تہہ شرابِ حسن کی مستی آئے چڑی
رات وصل لاتی ہے۔ محبوب ساتھ ہوتا ہے۔ اس لیے رات عزیز ہے :
تہہ نظر میں دن نے لاگے رات خوش
دل رہوں جس دل سوں تیرے سات خوش
بوسہ نئی زندگی بخشتا ہے :

حیات بخش لگیا بوسہ تہہ شکرلب کا
کہ تہہ آدھر نے میرے جیو کون پھر کے دان لیا
جب رات ہو ، محبوب ساتھ ہو ، بوسہ نئی زندگی بخش رہا ہو تو پھر مدد بدھ کہاں
رہتی ہے :

ہرے کے مد کے بے مد کون نہ پوچھو بات 'مد' ہد کی
کہ جیو صرست ہونے بیچ ہی لٹتا ہے سب جس سوں
جب محبوب سینے کی کہاں تان کو سامنے آتا ہے تو عاشق دل تھام کر رہ
جاتا ہے :

پکڑے پہ دل الگ سوں نکو چپ بھواں کون تان
سیڑھے شکار پر تو چڑائی کہاں کیا
اسی لیے ایسے میں جاوت کی نہیں خلوت کی ضرورت ہے :

بولیا ہو سنگ میں کہ ادھر کان ادھر سکی
لک سن لے یو کتا ہوں سو خلوت کی بات ہلوں
جب محبوب ایسا ہو اور خلوت بھی میسر آ جائے تو جسم کے پھلوں کو توڑنے
اور کھانے کی خواہش شدید تر ہو جاتی ہے :

تیرے او نار پھل پر تھت دھریا تو توڑ لیوں نا
منجے اتنا بھی حاصل کیا نہ ہوتا تہہ جوانی کا
"نار پھل" ہستان کے لیے کتنی خوب صورت ترکیب ہے۔ تقریباً تین سو سال بعد
سہدی افادی "مقیاس الشبَاب" کی ترکیب تراشتا ہے جو نار پھل کے مقابلے میں
میکانک معلوم ہوتی ہے۔ نصرت کے ہاں تصورِ عشق جنسی و جسمانی ہے۔ عورت
بھی اسی قسم کے جذبات کا اظہار کرتی ہے :

میں مست ہو کر سیج میں بے تاب ہو رہی تھی لپٹ
ہالان بزم کی کاڑ کر منجہ کیوں چکنا سا دے

ہو ابھی آدھر پر آدھر تن پر لطافت کے پھر
ایسا مکر منجہ سات کر جوں دلربا تا سا دے
کشتی میری امید کی تھی برہ کے طوفان میں
تس پر مدن گرداب ہو پھر پھر ڈبانا سا دے

نصرت کی غزل میں رنگ رلیاں منانے کا احساس ہوتا ہے۔ اس میں جہاں
نصرت کی جنسی تشنگی اور دور سے ندیدہ پن سے تکتے رہنے کی مجبوری شامل
ہے وہاں شاہی کی پسند کا بھی دخل ہے جس نے اسی قسم کے اشعار پر داد دی
اور شاعری کو شراب کی طرح نازنینوں کے ساتھ 'داد' عیش کے لیے استعمال کیا۔
اس نے شاہی کی فرمائش پر اسی قسم کی غزلیں لکھیں اور بادشاہ وقت سے اس
پنر کی داد لی۔ ایک مقطعے میں اس کی طرف اشارہ بھی کیا ہے :

غزل فرمائے پر شاہی کھیا اے نصرت جٹوں توں
جگت گھر پن پسند کرنے کون کر کوشش اہس سس سوں

نصرت کی غزلوں میں ٹیٹل ، جذبہ اور معنی آفرینی کا وہ تخلیقی عمل ، جو
اس کی طویل نظموں کی خصوصیت ہے ، نہیں ملتا ۔

نصرت نے رباعیاں بھی لکھی ہیں جن میں سے چند حمد و نعت میں ہیں اور
کچھ ناصحانہ و عاشقانہ ہیں۔ ان رباعیوں کی زبان غزلوں کی زبان کے مقابلے میں
زیادہ صاف ہے اور اس جدید اسلوب سے قریب تر ہے جو آئندہ دور میں ولی کی
شاعری میں ابھرتا ہے۔ اپنے دو مخمسوں میں سے ایک میں محبوب کے حسن کی
دلربائی کی تعریف کی ہے جس نے اس کے وجود کو ہلا کر رکھ دیا ہے۔ اسی
لیے پہلے بند میں اس کا لہجہ دہائی کا لہجہ ہے اور ٹپ کے مصرع "فریاد ہے
اے شاہ! دلا داد ہارا" سے بھی یہی ٹرپ محسوس ہوتی ہے۔ برہ کی آگ میں
عاشق جل رہا ہے اور وصل کا طالب ہے۔ اس مخمس میں عشق کے بعد اور وصل
سے پہلے کی کیفیت کا اظہار کیا گیا ہے۔ دوسرا مخمس شاہی کی غزل کی تضمین ہے
جس میں عشق کے "کھیل" کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اس میں "عشق" کی
آنکھ پھولی کا ویسا ہی تماشا ہو رہا ہے جیسے بلی پہلے اپنے شکار سے کھیلتی ہے۔
بحیثیتِ شاعر نصرت قدیم اردو کے عظیم ترین شاعروں میں سے ایک ہے جس
نے بزمیہ اور رزمیہ دونوں قسم کی طویل مثنویاں لکھ کر اپنی شاعرانہ عظمت کا
لوہا منوایا ہے۔ تصدیق میں اس کا نام سودا اور ذوق کے ساتھ لیا جانا چاہیے۔ وہ

ایک باشعور فنکار ہے جسے یہ معلوم ہے کہ وہ کیا تخلیق کر رہا ہے اور اس کی پشت و لوحیت کیا ہونی چاہیے۔ یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ جب نئی اور شاعرانہ اعتبار سے وہ اتنا عظیم شاعر ہے تو آخر اب تک اردو ادب کی تاریخ میں نصرت کو وہ مقام کیوں نہ مل سکا جو اس کے بعد کے شعرا میں سے ولی کو میسر آیا؟ اس کی وجہ نصرت کی شاعری نہیں بلکہ اظہار و بیان کی وہ روایت ہے جس میں نصرت نے اپنے کمال شاعری کو پیش کیا اور جو مغلوں کی فتح دکن کے بعد ادب کے معیاری اسلوب کی حیثیت سے متروک ہو گئی۔ نصرت کی زبان معیاری دکنی تھی جس کے اظہار و بیان کا ایک لیا معیار خود نصرت نے قائم کیا تھا : ع

دکن کا کیا شعر جوں فارسی

اگر دکن کی یہ سلطنتیں باقی رہتی اور دکنی اردو کا یہ روپ قائم رہتا تو آج بھی نصرت قدیم دور کا سب سے بڑا شاعر قرار پاتا۔ لیکن ہوا یہ کہ مغلوں کی فتح کے بعد شالی ہند کی زبان دکنی ادب کی روایت پر غالب آ گئی اور تیزی سے سارے برعظیم میں پھیل کر ادبی اظہار کا واحد معیار بن گئی۔ یہ تہذیبی و لسانی تبدیلیوں کی ستم ظریفی ہے جو تاریخ کے موڑ پر اکثر اس طرح اچانک آتی ہیں کہ بڑے درخت گر جاتے ہیں اور پھر یہ ہوتا ہے کہ چھوٹے درخت بڑے نظر آنے لگتے ہیں۔ اسی ستم ظریفی نے نصرت کو چھوٹا اور ولی کو بڑا بنا دیا۔ لچھمی ترانن شفیق نے نصرت کے ذکر میں اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ ”اشعار او اکثر مضامین تازہ دارد و معانی بیگانہ را بالفاظ آشنا می سازد“ لیکن ساتھ ہی ساتھ اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ ”الفاظش بطور دکھتیاں پر زبانہا گراں می آید۔“ انہی تہذیبی و لسانی تبدیلیوں نے نصرت جیسے عظیم شاعر کو ”جو بحیثیت شاعر ولی سے کہیں بلند ہے“ ۲ نکسال باہر کر کے تاریخ کی جھولی میں پھینک دیا اور خود دکھنیوں کو اس کی ”زبان گراں“ گزرنے لگی۔ شفیق نے اپنے تذکرے میں نصرت کی کسی تصنیف کا ذکر نہیں کیا۔ تہذیب کے سانچے بدلنے کے ساتھ جب اسلوب بدلنے میں تو عظمتیں کس طرح سٹ کر اپنی معنویت کھو دیتی ہیں، نصرت تاریخ کی اسی مٹاکی کی مثال ہے۔

۱۔ چمنستان شعرا : ص ۳۲۲ ، مطبوعہ المجمع ، ۱۹۲۸ ع۔
مقدمہ کاشن عشق : از عبدالحق ، ص ۱۲ ، المجمع ترقی اردو پاکستان کراچی ،

نئی معیار کے اعتبار سے نصرت کے دور کے شعرا نے خصوصیت کے ساتھ اس کا گہرا اثر قبول کیا ہے۔ ہاشمی بیجاپوری ، جو نصرت کے فوراً بعد کے دور کا سب سے بڑا شاعر ہے ، نئی سطح پر نہ صرف نصرت کی پیروی کر رہا ہے بلکہ اسے آگے بڑھانے کی کوشش بھی کر رہا ہے۔

☆☆☆



تہذیب پر غالب آ جاتی ہیں اور خود غرضانہ بزدلی سب سے اہم قدر کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ قنوتِ عمل، مرادفہ پن، خود کو انہی قدروں اور خیالات کے ساتھ ہم آہنگ کر کے آگے بڑھنے کا جذبہ سرد پڑ جاتا ہے۔ علی و سکندر عادل شاہ کے دور میں سارے دکن کی تہذیب اس عمل سے گزرتی دکھائی دیتی ہے۔ شاہی اور نصرتی کی غزل تہذیب کے اسی زمانہ پن اور بے عملی کی ترجمانی کر رہی ہے۔ ہاشمی کی غزل بھی اسی مزاج کی ترجمان ہے جہاں یہ تہذیب مرنے سے پہلے ”باہر ہمیشہ کوش کہ عالم دوبارہ نیست“ کو فلسفہ حیات تسلیم کر کے جشنِ مرگ منا رہی ہے اور ہر چیز کو مٹنے قاب میں ڈبو رہی ہے۔

سید میران میاں خاں ہاشمی (م - ۱۱۰۹ھ / ۱۶۹۷ع) علی عادل شاہ ثانی (م - ۱۰۸۳ھ / ۱۶۷۲ع) کے عہد کا ممتاز شاعر اور شاہ ہاشم مہدوی (م - ۱۰۸۰ھ / ۱۶۶۹ع) کا مرید تھا۔ شاہ ہاشم نے اپنے نام کی مناسبت سے سید میران کو ہاشمی تخلص سے نوازا تھا۔ مثنوی ”یوسف زلیخا“ میں، جہاں ہاشمی نے سید محمد مہدی جونپوری کی مدح لکھی ہے، وہاں اس بات کا بھی ذکر کیا ہے:

سکت کل ہے اتنی بیان دار میں کروں وصف ہاشم کے اظہار میں
اسی کبچ گھر کا ہوں میں سرفراز اوئے ہاشمی مجھ کوں بولیا نواز
ہاشمی چین ہی میں آنکھوں کی نینانی سے محروم ہو گئے تھے۔ تذکرہ نویسوں نے انہیں پیدائشی اندھا بتایا ہے لیکن کلام کی داخلی شہادت سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ پیدائشی اندھے نہیں تھے؛ مثلاً رنگوں کا احساس کسی پیدائشی اندھے کو اس طور پر ہرگز نہیں ہو سکتا جس طور پر ہاشمی کے کلام میں محسوس ہوتا ہے۔ ہاشمی اندھے ہونے کے باوجود، ایک قادر الکلام اور ہرگز شاعر تھے۔ انہوں نے مثنویاں بھی لکھیں، قصیدے اور غزلیں بھی۔ سوائے دیوانِ غزلیات کے ان کی دوسری چیزیں غیر مطبوعہ ہیں۔ ہماری نظر سے ”غمتی در نعت و مدح مہدی جونپوری“، ”معراج نامہ“، ”مثنوی عشقیہ“، ”مثنوی یوسف زلیخا“ اور ”دیوانِ ہاشمی“ گزرے ہیں۔

”غمتی در نعت و مدح مہدی جونپوری“ ۳۸ بندوں پر مشتمل ایک غمتی ہے جس میں حمد، نعت، معراج، مدح آلِ رسول و آلِ علی کے بعد مہدی جونپوری کی مدح لکھی ہے۔ اس کے بعد مہدی موعود کے پانچ مادقوں میران سید محمود،

۱۔ غمتی در نعت . . . (تلمی)، بیاض المعین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

آٹھواں باب

نیا عبوری دور

(۱۶۵۷ع - ۱۶۸۵ع)

جیسا کہ گزر چکا ہے، نصرتی نے اپنے دور کی شاعری پر دو گہرے اثرات چھوڑے؛ پہلا اثر تو یہ تھا کہ اس نے زبان و بیان کا ایک ایسا معیار قائم کیا جس تک دکنی شاعری اب تک نہیں پہنچی تھی۔ دوسرا اثر یہ تھا کہ اس نے پشت اور مواد کے گہرے رشتے کو واضح کیا اور اپنی شاعری میں ایک نئے فنی توازن کو قائم کیا۔ پہلا اثر دکنی زبان و بیان کے ٹکسال باہر ہونے کے ساتھ ہی آئندہ نسل کے شعرا کے لیے زیادہ بامعنی نہیں رہا۔ لیکن دوسرا اثر ادب کا فنی معیار بن کر نہ صرف آنے والے شعرا کے لیے قابلِ قبول رہا بلکہ انہوں نے آگے بڑھانے کی کوشش کی۔ ہاشمی کے ہاں یہ دونوں اثرات نظر آتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ یہ بات بھی شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ دکنی ادب کا اظہار بیان، ہاشمی کے دور کی طرح، ایک بار پھر عبوری دور سے گزر رہا ہے۔ ہاشمی کے ہاں یہ معلوم ہوتا ہے کہ زبان و بیان کا دریا ایک نیا موڑ لے رہا ہے اور اب اس کا رخ شمال کی طرف ہے۔

یہ وہ دور ہے کہ شمالی ہند کے سیاسی، تہذیبی و لسانی اثرات سارے دکن پر چھائے جا رہے ہیں۔ گھٹا گیرہری کھڑی ہے۔ بس موسلا دھار بارش ہوا چاہتی ہے۔ اس دور میں دکن کی تہذیب سے وہ تندہی و تیزی غائب ہو گئی تھی جو بڑھتی پھیلتی زندہ تہذیبوں کا خاصہ ہوتی ہے۔ علی عادل شاہ ثانی شاہی نے اورنگ زیب عالمگیر سے صلح کر لی تھی اور سلطنتِ بیجاپور کے شمال کا حصہ، جس میں شولاپور کا قلعہ بھی شامل تھا، مغلوں کو دے دیا تھا۔ ادھر سیوا جی کو چوتھ دے کر اُس کا منہ بند کر دیا تھا۔ تاریخ بتاتی ہے کہ جب کوئی تہذیب ضعیف ہوتی ہے، اُس میں نسائیت پیدا ہو جاتی ہے۔ جسم و جنس کی قدریں ساری

سید شونمیر ، شاہ نعمت ، شاہ نظام اور شاہ دلاور کی مدح میں ایک ایک بند کہا ہے ۔ آخر میں اپنے مرشد شاہ ہاشم کی مدح میں چند بند لکھے ہیں ۔ غمّس پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ نئے عقیدے (سہدوی) کی آگ نے ہاشمی کے اندر عقیدت و عشق کو تیز کر دیا ہے ۔ اس کا احساس حمد ، نعت اور معراج کے بیان سے بھی ہوتا ہے اور آل رسول ، سہدی ، مدعود اور سید ہاشم کی مدح سے بھی ۔ اس غمّس میں زبان کا رنگ ڈھنگ وہ نہیں رہتا جو ہمیں نصری کے ہاں ملتا ہے ، بلکہ صاف ہو کر جدید اسلوب سے قریب ہو جاتا ہے ۔ حمد کا یہ ایک بند دیکھئے جس سے بدلی ہوئی زبان کے نئے روپ کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

فیض رؤف ہے وہ ناصر حلیم ہے وہ قیوم لطیف قادر واحد کریم ہے وہ رازق کبیر مالک صادق کلیم ہے وہ رحاں وہاب حافظ قاسم وسیم ہے وہ ہتھر کرے گوہر کوں ، گوہر کوئے ہتھر کوں

زور بیان اس غمّس کی اہم خصوصیت ہے ۔

”معراج نامہ“^۱ بہت کے اعتبار سے ایک مثنوی ہے جس میں معراج کے واقعے کو موضوع معن بنایا گیا ہے ۔ قدیم ادب میں معراج نامے کی ایک طویل روایت ملتی ہے ۔ مذہبی نظموں اور مثنویوں میں خصوصیت کے ساتھ اور دوسری مثنویوں میں عام طور پر حمد ، نعت اور منقبت کے ساتھ معراج کے بیان میں بھی شاعر کچھ اشعار ضرور قائم بند کرتا تھا ، لیکن اس دور میں مثنوی کے علاوہ معراج کے واقعے کو الگ بھی نظم کا موضوع بنایا جاتا تھا ۔ یہ معراج نامے مذہبی محفلوں میں پڑھے جاتے تھے اور ان کی وہی حیثیت تھی جو آج میلاد ناموں کی ہے ۔ ہاشمی نے اپنے ”معراج نامہ“ میں اسی لیے ایسی رواں بحر رکھی ہے جسے آسانی کے ساتھ مخصوص لحن میں پڑھ کر اہل محفل کو گرمایا جا سکے ۔ لفظوں کی ترتیب میں ڈھولک کی سی موسیقی کا احساس ہوتا ہے ۔ ”معراج نامہ“ میں ہاشمی نے اس واقعے کی جزئیات کو تفصیل سے بیان کیا ہے اور قدم قدم پر سفر کی ساری تفصیلات اس طور پر بیان کی ہیں کہ معراج کا واقعہ نظروں کے سامنے آ جاتا ہے ۔ بیان کی پراسراریت سے سنتے والے کے ذہن پر جلال و جلال کا ہلکا سا پردہ پڑا رہتا ہے اور محفل میں مخصوص لحن کے ساتھ پڑھنے سے اس کے اثر میں اضافہ ہو جاتا ہے ۔ یہ ایک عوامی مثنوی ہے جو اپنی ترتیب ، مواد و ہیئت کو ایک کرنے کی فنی کوشش اور مجموعی ساخت کے اعتبار سے آج بھی قابل قدر ہے ۔ یہاں

وہی فنی توازن ملتا ہے جو نصری کے کلام کی بنیادی خصوصیت ہے ۔

”عشقیہ مثنوی“^۲ جسے ایک قدیم بیاض میں ”نصتہ“ کا نام دیا گیا ہے ، ہاشمی کی دل چسپ ترین تصنیف ہے ۔ اس میں دو قصے ایک ساتھ بیان کیے گئے ہیں جنہیں خوب صورتی کے ساتھ جوڑ کر ایک کر دیا گیا ہے ۔ فنی اعتبار سے یہ چابک دستی ، یہ توازن اور ہیئت و مواد کو ایک ساتھ گولڈنے کا یہ شعور ہمیں ہاشمی کی ہر مثنوی میں ملتا ہے ۔ عشق ہاشمی کا محبوب موضوع ہے ۔ اس کی ایک شکل اس کی غزلوں میں ملتی ہے اور دوسری شکل ”یوسف زلیخا“ ، ”قصہ“ اور ”معراج نامہ“ میں ملتی ہے ۔ ہاشمی جہاں کہیں اور جب کبھی عشقیہ جذبات کا اظہار کرتا ہے اس کے ہاں مست ہو جانے اور مست کر دینے والی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے ۔ یہ کیفیت فنی وحدت کے ساتھ اس عشقیہ مثنوی (نصتہ) میں خاص طور پر جم کر سامنے آتی ہے ۔

اس مثنوی میں کشمیر کے ایک نامور تاج دار کی حسین و جمیل بیٹی کی داستان عشق بیان کی گئی ہے جو اپنے عمل کے چھپتے ہر چڑھ جاتی اور پرہ کی آگ میں جلتی یہ شعر گایا کرتی :

چہار چیز کہ دل سی برد کدماں چہار
شواب و سبزہ و آب روان و روئے نگار

ایک دن بادشاہ نے درد و غم کی آواز میں اسے یہ شعر پڑھتے سن لیا اور دریافت کیا کہ وہ کیا شعر پڑھ رہی تھی ؟ پہلے اُس نے انکار کیا لیکن باپ کے شدید اصرار پر بتایا کہ وہ یہ شعر پڑھ رہی تھی کہ :

چہار چیز کہ دل سی برد کدماں چہار
نماز و روزہ و تصبیح و توبہ و استغفار

بادشاہ نے شعر سنا تو چپ ضرور ہو گیا لیکن اس خیال سے کہ اس کا دل کہیں لگ گیا ہے ، اسے جلال آ گیا ۔ فوراً خواجہ سرا کو طلب کیا اور اپنی تلوار دے کر حکم دیا کہ اس لڑکی کو کہیں دور صحرا میں لے جا کر قتل کر دے ۔ خواجہ سرا نے گورکن ساتھ لیے اور سکوپال میں بٹھلا کر صحرا کی طرف چل دیا اور وہاں پہنچ کر شہزادی کو بکری کی طرح زمین پر پھیلاڑا ، سینے پر سوار ہوا اور مرغ کی طرح ذبح کر کے جیسے ہی ہٹا تو ایک عجیب آتش ظہور میں آیا ۔

۱۔ مثنوی عشقیہ : (نصتہ) ، مخطوطہ ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ معراج نامہ : (فلسی) ، بیاض انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

شہزادی نے اپنے خون سے ایک ہتھر پر یہ تحریر لکھی کہ :

جانان مرا بن ہارید این مرده تم بدو ہارید

اور جیسے ہی لکھ کر فارغ ہوئی ، اس کی روح پرواز کر گئی ۔ خواجہ سرا یہ ہتھر لے کر بادشاہ کے حضور میں آیا اور سارا قصہ بیان کیا ۔ بادشاہ کو تعجب ہوا کہ سر تن سے جدا ہونے کے بعد شہزادی نے ہتھر پر یہ شعر کیسے لکھ دیا ؟ اس بات کا اثر بادشاہ پر یہ ہوا کہ وہ ہر وقت یہ شعر پڑھنے لگا ۔ بادشاہ نے وزیروں کو بلایا اور کہا کہ شہر میں جتنے عالم ، ”ملا“ ، شاعر ، دانش ور اور بیعتن ور ہیں سب سے اس کے معنی پوچھے جائیں ۔ جو اس کا مطلب سمجھانے کا اسے سرفراز کیا جائے گا ورنہ قید کر دیا جائے گا ۔ سب نے اپنی اپنی عقل و دماغ کے مطابق اس کا مطلب بیان کیا لیکن بادشاہ کسی سے مطمئن نہ ہوا اور سب کو قید میں ڈال دیا ۔ سارے شہر میں کہرام مچ گیا اور گھر گھر اسی بات کا چرچا رہنے لگا ۔ یہاں یہ قصہ ختم ہو جاتا ہے اور دوسرا قصہ شیخ سعدی اور ہقتال کے لڑکے کا شروع ہوتا ہے جس پر شیخ سعدی عاشق ہو گئے تھے اور جس نے ایک ایسی ترازو کی فرمائش کی تھی جس کے ہلڑے یاقوت کے اور ڈنڈی زمرہ کی ہو ۔ شیخ فرمائش محبوب کو پورا کرنے کی غرض سے شہر شہر فرار و فرہ بھرتے بھرتے کشمیر پہنچے اور ایک مسجد میں قیام کیا ۔ نماز کے بعد لوگ جمع ہوئے اور اسی شعر کے بارے میں بات کرنے لگے ۔ شیخ بھی اسی جمعے میں شامل ہو گئے اور پوچھا کہ وہ کون سی بیت ہے ؟ بیت ”سنی تو شیخ نے کہا : ”بادشاہ سے کہہ دو کہ وہ اس کا مطلب سمجھائیں گے ۔“ بادشاہ کو مطلع کیا گیا اور پھر شیخ کو بادشاہ کی خدمت میں حاضر کیا گیا ۔ شیخ نے بادشاہ سے دریافت کیا کہ آخر اس شعر نے اس پر کیوں اور کیا اثر کیا ہے ؟ بادشاہ نے سارا واقعہ بیان کیا ۔ ہتھر دکھایا اور پھر وہ شعر پڑھا ۔ شعر سنتے ہی شیخ نے کہا :

گر بوسہ زند بریں لبانم گر زندہ شوم عجب ہارید

بادشاہ یہ سن کر حیران رہ گیا ۔ شیخ نے یہ بھی کہا کہ وہ جبکہ یہی دکھائی جانے جہاں شہزادی شعر پڑھتی تھی ۔ بادشاہ آئے چھجے پر لے گیا ۔ شیخ نے دور دور تک نظر دوڑائی تو کیا دیکھتا ہے کہ دور چارہائی پر ایک شخص پڑا ہے ۔ کبھی بیٹھتا ہے ، کبھی اٹھتا ہے ، بسول کی طرح تڑپتا ہے ، بارے کی طرح بے قرار ہے ، گریبان تار تار ہے ۔ شیخ سمجھ گئے کہ یہی وہ عاشق صادق ہے جس پر شہزادی فریفتہ تھی ۔ نیچے آ کر شیخ نے کہا کہ ایک محل دار

ساتھ کر دیجے ۔ وہ آکر خبر کرے گا تو سب معلوم ہو جائے گا ۔ شیخ عاشق صادق کے گھر پہنچے اور اس کا حال دریافت کیا ۔ اس نے حیل و حجت اور انکار کے بعد کہا کہ اے فقیر ! یہ بات کسی کو مت بتالو ۔ جب اس کی یاد آتی ہے تو سارے بدن میں آگ بھڑکتی ہے ۔ آخر میں کب تک شمع کی طرح جلتا رہوں اور چاند کی طرح گھٹتا رہوں ۔ مجھے موت بھی نہیں آتی کہ نابود ہو جاؤں ۔ شیخ نے کہا کہ اے نوجوان ! میں آج تجھے تیرے دلبر سے ملاتا ہوں ۔ یہ سن کر نوجوان فقیر کے آبرو میں گر گیا ۔ شیخ آئے اپنے ساتھ صحرا میں لائے اور محل دار سے کہا کہ تم جا کر بادشاہ اور گورکن کو ہمراہ لاؤ ۔ بادشاہ آیا اور قریب ہی چھپ کر بیٹھ گیا ۔ شیخ نے گورکن سے قبر کھودنے کے لیے کہا ۔ جیسے ہی قبر کھلی ، شہزادی کا چہرہ نظر آیا ۔ عاشق نے آفتاب حسن کو دیکھا ، آنکھیں قدموں پر رکھیں ، ایک گولہ قرار پایا اور جان نثار کر دی ۔ بادشاہ غم سے نگہال تھا ۔ حکم دیا کہ دونوں کو ایک ہی قبر میں دفن کر دیا جائے ۔ سب نے فاضلہ پڑھی اور واپس آ کر بادشاہ نے کہا کہ اے درویش ! سوال کر ۔ شیخ نے جانے کی اجازت چاہی مگر بادشاہ نے اصرار کیا تو شیخ نے کہا کہ مجھے ایک ایسی ترازو عطا ہو جس کے ہلڑے یاقوت کے اور ڈنڈی زمرہ کی ہو ۔ بادشاہ نے شیخ کی خدمت میں ایک ایسی ہی ترازو پیش کی اور عزت کے ساتھ رخصت کیا ۔ شیخ ترازو لے کر ہقتال کے لڑکے کے پاس پہنچے اور یہ ترازو آئے دی ۔ اس نے شیخ کی طرف التفات کیا اور خوش ہو کر اس میں لونگیں تولیں ۔ یہ ”قصہ“ یہاں ختم ہو جاتا ہے لیکن جس خوبی ، سلیقے اور فن کارانہ چابک دستی سے دولوں قصوں کو ملا کر بیان کیا گیا ہے ، وہ ہاشمی کا کمال فن ہے ۔ یہ مثنوی فنی بخشگی کے اعتبار سے قدیم ادب میں ایک شاہکار کا درجہ رکھتی ہے ۔ اس مثنوی میں عشق کا سوز اور جذبات کی شدت کا بیان خوب صورتی سے کیا گیا ہے ۔ زبان کی قدامت کے باوجود ٹھیکل کی پرواز نے پیشوی میں ایک ایسا رنگ بھرا ہے جو پڑھنے والے کے دل و دماغ کو شدت سے متاثر کرتا ہے تصویر کشی ہاشمی کی وہ خصوصیت ہے جو بہت کم شاعروں کے ہاں نظر آتی ہے ۔ بادشاہ کے حکم سے شہزادی کو ”مکھیال“ میں بٹھا کر خواجہ سرا قتل کے لیے صحرا میں لے جاتا ہے اور آئے پھاڑ کر ذبح کر دیتا ہے ۔ ہاشمی اس بات کو اس طور پر بیان کرتا ہے کہ ایک تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے :

بٹھا ایک ”مکھیال“ مپانے شتاب چھوہا برج کے بیچ جیوں آفتاب برابر لے ایک گورکن کو وویں شتاب میں جا دور صحرا میں کیں

لیا خنجر تیز ہاتھ میں دو قصابان کی مانند خون ریز ہو
 نکالا جو ڈولی سوں اور کون محبت کے پیالے کی غمور کون
 نمن گوسفند کے زمیں پر چھاڑا ہوا سم تن کے سینے پر سوار
 کیا مرغ کی مار بھل اوسے کیا آپ قہار بھل اوسے
 کہ بھل کر اوسکوں ہوا وو کنار کہ بے رحم ، کافر ، نجس ، نابکار
 لفظوں سے تصویر کشی کا یہ تخلیقی عمل ہاشمی کی نہ صرف اس مثنوی میں
 بلکہ ساری شاعری میں بار بار عروس ہوتا ہے۔ اندھا ہاشمی چیزوں کو اپنی
 ظاہری آنکھ سے دیکھنے کی صلاحیت سے تو محروم تھا لیکن اپنے تخیل کی آنکھ سے
 دیکھ کر لفظوں کے ذریعے بیان کرنے پر اچھی طرح قادر تھا۔ اس مثنوی میں فارسی
 اسلوب و آہنگ اور گہرا ہو گیا ہے۔ یہاں زبان اپنے عبوری دور سے گزری ، آگے
 بڑھتی دکھائی دیتی ہے اور ہاشمی اسی عبوری دور کے زبان و بیان کا شاعر ہے۔
 ایک طرف وہ قدیم ادب کے زبان و بیان کا گہرا اثر لیے ہوئے ہے اور دوسری طرف
 وہ ولی کے زبان و بیان کے امکانات کو بھی اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔

”یوسف زلیخا“^۱ میں زبان و بیان کا قدیم رنگ بھیکا پڑ جاتا ہے اور جدید
 رنگ بیان گہرا اور واضح ہو جاتا ہے۔ ”یوسف زلیخا“ ہاشمی کی طویل ترین
 تخلیق ہے جو ۵۱۰۰ اشعار پر مشتمل ۱۰۹۹/۱۶۸۷ء میں مکمل ہوئی :

مرتب کیا میں یو قصہ کون تو ہزار برس پر تھے نوہ پر سو نو
 اس مثنوی کا بنیادی قصہ وہی ہے جو نظامی گنجوی ، امیر خسرو ، احمد
 گجراتی ، محمد بن احمد عاجز نے اپنی اپنی مثنویوں میں پیش کیا ہے۔ مثنوی
 ۵۴ فصلوں میں تقسیم کی گئی ہے۔ ہر فصل میں بطور عنوان ایک یا دو شعر
 دیے گئے ہیں۔ اگر ان تمام عنوانی اشعار کو یکجا کر دیا جائے تو ایک مربوط
 نظم بن جاتی ہے۔ یہاں ہاشمی نے نصرانی کی پیروی کی ہے جس نے ”گلشن عشق“
 (۱۰۶۸/۱۰۶۵ء) اور علی ناسہ (۱۰۷۶/۱۰۶۵ء) کے عنوانات میں یہی جنت پیدا
 کی تھی۔ یوسف زلیخا کے قصے پر مبنی جتنی مثنویاں اردو میں لکھی گئی ہیں ،
 ہاشمی کی مثنوی سب سے طویل ہے۔ ہاشمی کی ”یوسف زلیخا“ کے دس سال بعد
 ۱۱۰۹/۱۶۹۷ء میں محمد امین گجراتی^۲ نے ”یوسف زلیخا“ لکھی تو اس میں

۴۴ عنوانات کے تحت ۱۱۱۳ اشعار نام بند کیے۔

ہاشمی کی وہ خصوصیت ، جو یکساں طور پر یوسف زلیخا میں بھی ملتی ہے ،
 اس کی فنی قدرت اور مواد کو ہست میں ڈھالنے اور ایک توازن پیدا کرنے کی
 قابل قدر صلاحیت ہے۔ قصے کی ترتیب ، مختلف و متضاد عناصر میں باہم ربط ،
 منظر کا بیان ، جذبات و احساسات کی تصویر کشی ، زور بیان ، الفاظ کو مؤثر طریقے
 سے استعمال کرنے کی صلاحیت وہ مزید خصوصیات ہیں جو اس دور میں اس مثنوی
 کو ایک بلند مقام عطا کرتی ہیں۔ ہاشمی نے ان فارسی شعرا کے نام بھی لیے ہیں
 جن کے معیار سخن کو اس نے مثنوی لکھتے وقت پیش نظر رکھا تھا اور جن
 میں عنصری ، خاقانی ، نظامی ، سعدی ، خسرو اور جامی کے نام شامل ہیں۔ ہاشمی
 کی نظر میں شاعری کا معیار سلاست بیان تھا جس پر اس نے کئی جگہ زور
 دیا ہے :

سلیس بول قصہ ہے گر ہوش مند سلیس کون کریں عاقلان سب پسند
 سلیس بولنا ہار کی کا ہے کام سلیس کون تو عزت ہے جگ میں تمام
 سلیس کے لغوی معنی ہیں ”آسان ، روان ، ہموار ، وہ عبارت جس میں ثقیل
 الفاظ نہ ہوں اور آسانی پڑھی جائے ، یا ایسے اشعار جن میں مشکل الفاظ نہ
 ہوں“^۱۔ ”سیدی اور صاف اور عام فہم زبان“^۲۔ سلاست بیان دنیا کی عظیم
 شاعری کی بنیادی صفت ہے۔ شاہنامہ فردوسی ، مثنوی مولانا روم کی عظمت بھی
 اسی میں مضمر ہے کہ بڑی سے بڑی بات کو عام فہم اور صاف زبان میں بیان
 کیا گیا ہے۔ ان معنی میں ہاشمی کی زبان آج ہمیں اسی طرح عام فہم نظر نہیں
 آتی جس طرح اہل ایران کی جدید نسل کو ”شاہنامہ“ کی زبان عام فہم نظر نہیں آتی۔
 لیکن یہ ہاشمی کے اپنے زمانے اور اپنے معاشرے کی عام فہم زبان کا وہ سلیس
 روپ ہے جس کو خاص و عام بولنے اور سمجھنے تھے۔ اس معیار سے دیکھیں تو
 ”یوسف زلیخا“ میں سلاست اور روانی بھی ہے اور سادگی و صفائی بھی۔ دکنی میں
 لکھنے پر اس نے فخر کیا ہے : ع

تیرا شعر دکھنی ہے دکنچ بول

جی اس کی زبان ہے اور اسی زبان میں وہ اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھا رہا ہے۔
 آج بھی ہمیں سلاست کے اسی دکنی معیار سے اس مثنوی کا مطالعہ کرنا چاہیے۔

۱۔ نورالغلات ، جلد سوم ، ص ۳۵۶ ، مطبوعہ ۱۹۲۹ء لکھنؤ۔

۲۔ فرہنگ آصفیہ : جلد سوم ، ص ۹۲ (پہلا ایڈیشن)۔

۱۔ یوسف زلیخا : ہاشمی بیجاپوری ، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

۲۔ یوسف زلیخا : از محمد امین گجراتی ، مخطوطہ انجمن۔

وہ اس مثنوی میں ایک وقت دو کام کر رہا ہے؛ ایک تو یہ کہ وہ دکنی زبان کے اسکانات کو بروئے کار لا کر اُسے نئی بلندی پر لے جا رہا ہے اور دوسرے یہ کہ جہاں ضرورت پڑتی ہے وہاں دوسری زبان (خصوصیت سے فارسی و عربی) کے الفاظ، لہجہ اور اسلوب کو بھی اپنے تصرف میں لا رہا ہے۔ اس کا اظہار اس نے ایک جگہ خود بھی کیا ہے:

اول قصد کر دکھنی بولی اوپر ضرور آ پڑیا تو ملونی بھی کر
"ماونی" کر کے زبان و بیان کو سلیس بنانے کی شعوری کوشش کے باعث
"یوسف زلیخا" کا اظہار بیان، اس کی غزلوں کے مقابلے میں زیادہ صاف، عام فہم اور رواں ہو گیا ہے۔

عشق، جیسا کہ ہم پہلے بھی کہہ چکے ہیں، ہاشمی کا محبوب موضوع ہے۔ جگہ جگہ وہ عشق کی اہمیت کو واضح کرتا ہے۔ اسے زندگی کا رازداں بتاتا ہے۔ اگر عشق نہ ہو تو عرش و فرش سب پریشان ہو کر پکھر جائیں؛ اگر عشق نہیں ہے تو شبنم یو روئے گنگن نت کے بھرتا پریشان ہوئے ایک اور جگہ لکھتا ہے:

کہ جس عشق کا سب یو بستر ہے
وہی عشق معمور سب ٹھہار ہے
نہیں عشق پیدا کیا آج کل
ہوا ہے یو پیدا ازل سون اول
تدھان عشق تھا جو نتھا کچھ مندان
زمین پور زمان کا نتھا کچھ نشان
اوسی عشق سون یو سو آدم حوا
اوسی عشق سون سب یو عالم ہوا
اوسی عشق سون غوث پور قطب کر
اوسی عشق سون یو کیا نیک تر
اوسی عشق سون یو ملائک حمام
کھڑے رہے یں بندگی میں ہر صبح و شام
اوسی عشق سون عشق بازار کا ناو
رہا ہے سو عالم مئے ٹھاو ٹھاو

پلایا جسے عشق کا جام بھر

جنم نے اوتر تاج اوس تھی اثر

عشق کے انہی رنگا رنگ پہلوؤں سے، جن میں مجازی و حقیقی عشق دونوں شامل ہیں، ہاشمی کی شخصیت کی تعمیر ہوئی ہے اور عشق کا یہی تخلیقی عمل مختلف سطحوں پر اس کی شاعری میں رنگ گھولتا ہے۔ "ضمیمہ در نعت" اور "یوسف زلیخا" میں عشق کی نوعیت حقیقی ہے۔ "قصہ" میں مجازی و حقیقی عشق کے تصورات ملے جلے ساتھ چلتے ہیں۔ غزلوں میں عشق مجازی ہے جہاں وہ کھیل کھیلتا اور رنگ رلیاں کرتا دکھائی دیتا ہے۔

"یوسف زلیخا" ہاشمی کے آخری زمانے کی تصنیف ہے۔ اس میں فنی پختگی دوسری مثنویوں کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ ساخت اور ہیئت کے اعتبار سے یہ "علی نامہ" کے ہائے کی تصنیف ہے۔ اس مثنوی میں ایک چیز جو انسانی جذبات کو متاثر کرتی ہے، اندھے ہاشمی کی آنکھوں کی آرزو ہے۔ اپنی اس مجبوری پر اس کے آنسو نکل پڑتے ہیں۔ ایک جگہ اپنے پیر و مرشد شاہ ہاشم کو مخاطب کر کے اپنی اس آرزو کا اظہار اس طرح کرتا ہے:

سگل علم کے فن سون میں دور ہوں
یو دوئو انکھیاں بستہ معذور ہوں
شعر بولنے پر بھی پھرنا پڑے
سکھر ہوئے تو کیا بت کے ماندے پڑے
میرے بات میں کچھ بھی ہوتا قلم
نہ اہیں دیکھاتا میں عالم سون کم
مشقت بھی میری دیکھو تم ٹٹیک
بولوں یس بتیاں تو رہے یاد ایک
سمجھتے یں یو بات ہے خاص و عام
یو موقی پروتا ہے انکھیاں کا کام
انکھیاں نہیں پروؤں کیوں یو موتیاں کے ہار
رتن لڈھنڈ کے کیوں لاؤں میں آبدار

یہ سن کر شاہ ہاشم جواب دیتے ہیں:

دہا شاہ ہاشم مجھے یوں جواب
خدا پاس نے جس کون امداد ہوئے
بقیہ ہے مجھے توں جو بولے کتاب
جو بولوں کہتے تو اوسے یاد ہوئے
دھکھت گیان میرا کہتے جگ یو سب
ہزار ایک انکھیاں دہا دل کون رب

دیا ہے تجھے حق باطن نظر نگو اس انکھیاں توں افسوس گر
خدا اپنی قدرت دکھانے بدل دیا ہے تجھے تو ہنر ہے بدل
جب زمانہ گزر جائے گا تو سب کو اس بات پر حیرت ہوگی کہ ایک اندھے نے
کیا کمال دکھایا ہے :

تعجب بھی ہوئے گا ٹھار ٹھار
انکھیاں ہیں، پرویا ہے موتیاں کا ہار
تعجب بھی ہوئے گا یوں چار دہر
انکھیاں ہیں کیا کیوں سو دربا کون تیر

ایک اندھے کا اتنی طویل مثنوی لکھنا — نہ صرف یہ مثنوی لکھنا بلکہ
غزلیات کا دیوان، قصائد اور عشقیہ مثنوی وغیرہ بھی یادگار چھوڑنا — اردو ادب
کی تاریخ میں پہلا واقعہ ہے۔ ہاشمی کے قتل نے وہ کر دکھایا جو آنکھ والے
بھی نہ کر سکے۔ ہاشمی بیجاپور کا آخری بڑا شاعر ہے جس نے دکھنی زبان کو
اظہار کی نئی سطح دے کر اپنی شاعری میں محفوظ اور ساتھ ساتھ آئے جدید اسلوب
سے قریب تر بھی کر دیا۔

ہاشمی بار بار غزلوں کے اشعار میں اپنے قصیدوں، مثنویوں اور غزلیات پر
اظہارِ فخر کرتا ہے :

غزلاں قصیدے مثنویاں ہے جیو میں تھہر بولنا
دھرت خیالاں تھہر اہر آتا بھیجے گانے ہوس

ایک اور غزل میں :

غزلاں قصیدے مثنویاں تعریف میں دھن کے لٹیچ ہیں
سچ نہیں جے لگتا سو وو دیکھو یو ہر ہر کا بیاض

اس دور میں ایک تبدیلی واضح طور پر یہ محسوس ہوتی ہے کہ اب غزل بھیوت
منہر سخن ابھر کر مقبول ہو گئی ہے۔ شعرا کے ہاں مثنویوں اور نظموں کے
علاوہ خاصی بڑی تعداد میں غزلیں بھی ملنے لگی ہیں۔ ”دیوانِ ہاشمی“ فارسی
انداز پر حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے جس میں ۳۲۸ غزلیں ہیں۔
مختلف لیاخوں میں بہت سی غزلیں ایسی بھی نظر سے گزریں جو مطبوعہ دیوان میں
شامل نہیں ہیں۔

۱۔ دیوانِ ہاشمی : مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل، ادارہ ادبیاتِ اردو، حیدرآباد دکن
۱۹۶۱ء -

ہاشمی کی غزلوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں ایک ہی بات یا جذبے
کے مختلف پہلوؤں کو تسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ زیادہ تر غزلیں اسی
مزاج کی حامل ہیں جو غزلِ سلسل کے ذیل میں لائی جا سکتی ہیں۔ دوسری
خصوصیت یہ ہے کہ غزلوں میں اشعار کی تعداد دس پندرہ سے لے کر بیالیس تک
ملتی ہے۔ جہاں طویل غزلوں سے ہاشمی کی ہر کوئی کا اندازہ ہوتا ہے، وہاں یہ
بات بھی سامنے آتی ہے کہ ابھی غزل کے مزاج میں مثنوی یا طویل نظم کا مزاج
جاری و ساری ہے۔ اس میں سٹاؤ کے بجائے پھیلاؤ اور ارتکاز کے بجائے توضیح
کا عمل کام کر رہا ہے۔ تجربے کو سمیٹ کر غزل کے دو مصرعوں میں بیان
کر دینے کا تخلیقی عمل ابھی غزل میں نہیں آیا ہے۔ تیسری خصوصیت یہ ہے کہ
ہاشمی کی غزل شاہی اور نصرتی کی غزل کے مخصوص مزاج کو آگے بڑھا رہی ہے
اور یہاں بھی رنگ رایاں منائے، کٹھل کھیلنے اور دادر عیش دینے کا جذبہ کثرتاً
ہے۔ ہاشمی کا تصور عشق جہاں ہوالہوسی کی سطح پر رہتا ہے۔ چوتھی خصوصیت
یہ ہے کہ ہاشمی نے زیادہ تر اپنی غزلوں میں عورتوں کے جذبات کو عورتوں کی
زبان اور محاورے میں بیان کیا ہے اور یہ غزلیں اپنے مزاج کے اعتبار سے ریختی کی
صنف سے بے حد قریب ہیں۔ ریختی کا یہ انداز ہمیں شاہی، نصرتی اور کہیں کہیں
حسن شوق کے ہاں بھی نظر آتا ہے لیکن ہاشمی کے ہاں یہ موضوع غالب ہے۔ اس
طرح ان غزلوں میں دکن کی عورتوں کا ماحول، سامانِ آرائش، لباس، طور طریقے،
زیورات، کھانے پینے کی چیزیں، موسیقی کے مخصوص و مقبول راگ، تفریح و چھل
اور زبان و محاورہ محفوظ ہو گئے ہیں۔ یہ غزلیں دکن کی ضعیف اور زوال پذیر تہذیب
کی پوری طرح آئینہ دار ہیں۔

ہاشمی کی غزلوں کی ”محبوبہ“ ایک سائولی سائولی، سخت سینہ، گداز جسم،
دلفربائی میں کانر اور سیج پر کٹھل کھیلنے والی عورت ہے۔ یہ عورت نہ راتی ہے
نہ ملکہ یا شہزادی بلکہ ایک عام سی جوان عورت ہے جس کے اندر جنسی
بیجان و عشقیہ جذبات کی شدت پھجکولے لے رہی ہے اور جسم کا انگ انگ
انگڑائیاں لے رہا ہے۔ یہ عورت اپنے پورے خد و خال کے ساتھ اس طور پر ہاشمی
کی غزلوں میں ابھری ہے کہ مصور اس کی تصویر بنا سکتا ہے۔ انہی خصوصیات
کی وجہ سے ہاشمی کی غزلیں عورتوں اور مردوں میں یکساں مقبول تھیں۔ بیان
جسم اور جنس کے ہزار روپ ملتے ہیں۔ ”سینے“ کے بیان پر آتا ہے تو اُسے
طرح طرح سے بیان کر کے سننے والے کے اندر اضطراب و صل یا اُسے چھونے کی

خواہش کو بیدار کر دیتا ہے :

تیرے سنگار کے نن میں تماشا میں نول دیکھا
مُترو کے جھاڑ کون ترسل اناراں سے دو پھل دیکھا
ترا قد نیشکر جانو مکیاں جوین چنبے کیاں دو
ترے سینے کے جل مہائے کچن کے دو کنول دیکھا
سہاوے لارنجی چولی ہرے ڈالیاں منے تیرے
چھبے پاتاں میں جیوں نارنج یوں کُچ پر انجل دیکھا
ترے اس غفلت خرمیاں کون جوین امرت دو پھل لا گے
کچن کی گیند کون نیلم جڑے سو میں اصل دیکھا
ہوا ہے ہاشمی مالی ترے سنگار کے نن میں
لگے عجب قد کی ڈالی پر کچن دو پھل پھل دیکھا
یہ محبوبہ اتنی کھلاڑ ، اتنی شوخ ، چنچل اور چالیلی ہے کہ زاہد بھی دیکھے
تو اس کی رال ٹپک پڑے :

جہاں بیٹھی وہاں گاتی ذرا شکتی نہیں مردان موں
بڑا ہے ناؤں دو جگ میں چنچل گاؤں ملالی کا
نہ ٹھہرے اوڑھنی سر پر ، جنم شاور پڑو پر
ٹکیا سو میں تو دیکھی نہیں ذرا داؤں ملالی کا
پہا کی جدائی اس سے گھڑی بھر کو برداشت نہیں ہوتی ۔ سیج پر پڑی تڑپ رہی ہے
اور انہی پتھوں سے بر ملا کہہ رہی ہے :

پہا ایسے میں آئے تو گئے لگ کر گرم ہوں کی
کرم میں رہنے کے ہوونگی دو دانا دان ٹھنڈ کالا
وصل کی تیاری ہے ۔ مرد اور عورت کے درمیان یہ مکالمہ سنئے :

کہا کیا عیب ہے بولو جو سینہ ہت سون چھنے کا
کہی میں جیوچ دیونگی ہو جو لیں گے ناٹوں سینے کا
کہا میں کچھ دشا کر کے پکڑنے میں کریں گے کیا
کہی میں موٹی سو سپڑوں کی مونے کیا ایسے جینے کا
کہا کچھ بھی زربہ میں منگا دیتا ہوں راضی ہو
کہی لونڈیاں لہجیاں ہیں یوں ناڑوں سن ڈوبنے کا

کہا کیا عیب ہے بولو مٹھی لاڑی سیندھی پہنا
کہی اوئی عیب کو گے نیں موئی عورت کون ہننے کا
کہا پشواڑ میں چولی اوپر پھر شال کے سٹی
کہی کچھ بھی دھرے جو کوئی اے لگ ہے دینے کا
مرد اے دیکھتا ہے تو وہ سراہا ناز بن کر جواب دیتی ہے :
کوئی مرد جاتا دیکھ کر موں نیں چھپائیاں شوخڑیاں
کی کی وقت لگ دیکھتیاں ہو دھپٹ نظراں گاڑ کر
پھر ہاشمی یہ نکتہ بھی بتاتا ہے :

کرو جو کچھ وو راضی ہے سنو یو ہاشمی پھر پھر
جو کوئی عورت رہتی ہے چپ پکایک بات پکڑے پر
ہاشمی کی غزلیں پڑھتے ہوئے عجب شاہی دور کے میاں آبرو کی غزلیں یاد آئے
لگتی ہیں جہاں تہذیبی سطح پر بھی عمل ہو رہا ہے ۔ اس نوع کی شاعری پر
تہذیب کے دور زوال کے آخر میں نظر آتی ہے اور اس بات کی کھلی علامت ہوتی
ہے کہ اے اندر سے دیمک چاٹ گئی ہے ۔ لکھنؤ میں رہتی کا رواج بھی اسی
زوال کا مظہر تھا ۔ رنگین ، انشا اور شاہ نصیر کی شاعری کے چھوٹے موٹی بھی اسی
بات کی علامت ہیں ۔ خود ہاشمی کی غزل بھی تہذیب کے اسی کھوکھلے پن کو
ظاہر کر رہی ہے ۔ ہاشمی کے زمانے میں یہ تہذیب اپنا سفر حیات طے کر چکی تھی
اور وہ جوش حیات اور ہمت مردانہ ، جو زندہ تہذیب کا جوہر ہوتی ہے ، ختم ہو
چکی تھی ۔ اور ”دقتر بے معنی“ کو ”غرق سے تاب“ کیا جا رہا تھا ۔ ہاشمی
نے اس تہذیب کو بدلنے ، اس پر جعفر زلی کی طرح طنز کے تیر برسانے یا قہقہہ
لگانے کی کوشش نہیں کی بلکہ اُسے قبول کر کے ، میاں آبرو کی طرح ، اس کا
نماینہ اور اس کی آواز بن گیا ۔ اپنی غزل میں اس نے وہی راگ الاپے اور وہی
باتیں سنائیں جس کو معاشرہ دل و جان سے پسند کرتا تھا ۔ یہی ہاشمی کی خوبی
ہے اور یہی اس کی کمزوری ۔

ایک دل چسپ بات یہ ہے کہ اندھے ہونے کے باوجود ہاشمی کے ہاں دیکھنے
اور رنگوں کا احساس گہرا ہے ۔ یہ چند اشعار پڑھیے :

ہری چولی کی کیا تعریف کروں اودے ڈنڈاس کا
لو گوری خوب لگتا ہے نہند نو لال اطلس کا
کالی تری دھڑی نے جامن کا رنگ کی رد
لب لال اچ اڑایا لالے کی ہر مڑی کا

گوری کا رنگ گورا چولی ہنشی زر قد
لگتی ہے لال چولی کیا خوب پری شہید پر
دکھلا کے سب زربہ کیا جانے کیا کرے گی
دیکھت اڑا ہے ہلکا نہ کی تری لڑی کا

ان اشعار میں جنبش و حرکت کا جو احساس ، رنگوں کی جو تمیز ، جسمانی خطوط کے ٹیکھے پن کا جو اظہار اور دیکھنے کا جو شعور ملتا ہے وہ کسی مادر زاد اندھے کی شاعری میں ہاں نہیں پا سکتا ۔ اندھے کے ہاں تین چیزیں پیدا ہو جاتی ہیں ؛ ایک یہ کہ اس میں سماجی ذمہ داری کا احساس کم ہو جاتا ہے اس لیے کہ وہ بات کہتے وقت دوسروں کو دیکھ ہی نہیں رہا ہے ۔ دوسرے یہ کہ اس کا قہقہہ و حانظہ غیر معمولی ہو جاتا ہے اور تیسرے یہ کہ موسیقی کا تصویری احساس بڑھ جاتا ہے ۔ یہ تینوں خصوصیات ہمیں ہاشمی کی شاعری میں ملتی ہیں ۔ قہقہہ اس کی شاعری کی جان ہے ۔ احساس موسیقی اس کے ہاں روانی اور سلاست پیدا کر رہا ہے ۔ موسیقی میں چونکہ بنیادی طور پر کان کام کرتے ہیں اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ ہاشمی کے ہاں صنعت ، سہ حرق اور تجنیس صوتی کثرت سے استعمال میں آتی ہیں ۔ اس قسم کے اشعار اس کی غزلوں میں ہمیں بار بار ملتے ہیں :

ہمیں گال گورے گلگلے مجھ گلگلی لکھے
گوری گلا مجھ گلگلا پیکی سوں گل گل بولنا
ہوا ہوں مال کا مالک مجھے سب مال معلوم ہے
سلک مل مال کچھ دیکھا جو بے مال والی ہے
جمعہ وو ہوٹیکا بھی جم جم جم جم جمعیت ہے
توڑ خاطر جمع رکھو جم جم جم جم جم جم جم جم جم جم
کیفی تو کیفی کی نہ ہوٹیں سن کیفیت مجھ کیف کا
ہو کیف کبھی کیف چھڑ کبھی متالا ہوٹیکا
ہر دھن کئی دھن دھن دھن مجھے دھن کا دھنی ہو کاڑ دھن
انجن لگا دھن کا ترے پائوں تلے کی دیکھ ریت

فنی اعتبار سے ہاشمی اس دور کا صف اول کا شاعر ہے اور اس کا نام نصرت کے بعد ہی لیا جانا چاہیے ۔ زبان و بیان کی سطح پر وہ بیجاپوری اسلوب کے نئے مہوری دور کا شاعر ہے جس کا رشتہ نانا ایک طرف اسلوب بیان کی پرانی روایت سے قائم ہے اور ساتھ ساتھ جدید اسلوب کے امکانات بھی اس کے ہاں اپنا زور دکھا رہے ہیں ۔

ہاشمی عقیدے کے اعتبار سے مہدی تھے اور جیسا کہ ہم نے لکھا ہے ، خود ان کا تخلص ان کے پیر ہاشم کا دیا ہوا تھا ۔ عبدالحمون مومن (پ ۔ ۵۰ ، ۵۱ / ۱۹۷۰ع) سنیاہن کے رہنے والے اسی دور کے شاعر تھے جنہوں نے اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کو مہدی تحریک کے عقائد کی تبلیغ پر صرف کر کے نواب دارین حاصل کیا ۔ ”عشق نامہ“ (اسرار عشق) ان سے یادگار ایک ایسی مثنوی ہے جو دو ہزار سے زائد اشعار پر مشتمل ہے اور جس میں سید محمد مہدی موعود کے حالات زندگی ، کرامات ، عقائد اور فکر و فلسفہ کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ یہ مثنوی ۱۹۱۱ء / ۱۹۸۰ع میں مکمل ہوئی ۔ ابتدا میں جو عبارت ملتی ہے اس میں اسے ”اسرار عشق“ کا نام دیا گیا ہے لیکن خود مثنوی میں کئی جگہ اس کا نام ”عشق نامہ“ ملتا ہے : ع

رکھیا میں نالوں اس قصہ کا روشن عشق نامہ کر

مثنوی کو ۲۷ مقالوں میں تقسیم کیا گیا ہے ۔ مثنوی کی پشت کے مطابق حمد ، نعت ، مناقب چہار پار کے بعد مقالہ پنجم سے محمد مہدی موعود کی منقبت شروع ہوتی ہے ۔ مقالہ ششم میں مہدی موعود کے پانچ خلفاء کی مدح کی جاتی ہے اور باقی مقالوں میں مہدی موعود کے حالات زندگی ، عقائد و کرامات کو بیان کیا گیا ہے ۔ ہر مقالے کے عنوان کے ساتھ ایک شعر لکھا گیا ہے اور عنوانات کے یہ اشعار ایک ہی بحر اور زمین میں لکھے گئے ہیں ۔ اگر ان سب کو یکجا کر دیا جائے تو ایک طرف مثنوی کا خلاصہ سامنے آ جاتا ہے اور دوسری طرف ایک قصیدہ بن جاتا ہے ۔ یہ وہی جہدت ہے جو سب سے پہلے نصرت کے ہاں ”گلشن عشق“ اور ”علی نامہ“ میں نظر آتی ہے اور جسے بعد میں ہاشمی نے ”یوسف زلیخا“ میں پرتا ہے ۔ ہر مقالے میں اپنے پیر شاہ ابراہیم کا ذکر بڑے احترام و عقیدت سے کیا ہے ۔ مثنوی کے آغاز میں مہدی موعود کے دو دوبرے بھی نقل کیے گئے ہیں جن سے پہلے یہ اردو عبارت ملتی ہے :

”تمام عالم مصطفیٰ کے ولایت کا صفت کرنے بیچ موا ۔ ہمارے ملا“ نے
دو گوجری دوپیاں میں مصطفیٰ کے ولایت کی صفت کیا ۔ دوبرہ اینست :

۱۔ ”عشق نامہ“ کے چار مخطوطات انجمن ترقی اردو کے کتب خانے میں موجود ہیں

(۲۰۹/۳ ، ۲۰۵/۳ ، ۲۶۳/۳ ، ۵۷/۲) ۔

۲۔ سالہ تصنیف مثنوی کے اس شعر میں دیا گیا ہے :

ہوا جب یو مبارک ختم مجھ قال ہزار ایک ہور نود پر ایک تھا سال

چندر کہیں ترانے کون سورج دیکھو آئے
ایسا بھگونت جو بیٹھے دشت پاپ جھڑ جائے
تو روپ دیکھ جگ موہیا چند ترانے بھان
انہیں روپ بھن ہر ورتکو نہیں نہوئے آن

مثنوی کا انداز بیانیہ ہے اور عقیدت و محبت کی لپک ماری مثنوی سے
موسم ہوتی ہے۔ اپنے محبوب و مدوح سے عقیدت کا یہ عالم ہے کہ ثنا کرنے کے
لیے بھی زبان کو ”پھل پیر“ (عرق گلاب) سے دھونے کی ضرورت ہوتی ہے :
زبان پھل پیر سون دھو کر ثنا محبوب کا پڑھ تون
جو معشوق نہایت ہو کہ تھا عاشق بدایت کا

یہ دلچسپ بات ہے کہ سہدوی عقیدے کے پیروکاروں نے کم و بیش
سارے برعظیم میں، خواہ وہ راجستھان میں ”دائرہ کے سہدوی“ ہوں یا گجرات،
دکن، کرناٹک اور مدراس کے سہدوی ہوں، اردو زبان ہی کو اپنے اظہار کا
وسلہ بنایا ہے۔ یہی عمل بیسویں صدی کے نئے مذہبی فرقے احمدی (قادیانی) کے
ہاں بھی ملتا ہے جس کے ہاں ہر ”ومی“ اردو زبان ہی میں نازل ہوتی تھی۔
”عشق نامہ“ کے زبان و بیان پر ذکنی اردو کا رنگ روپ چھایا ہوا ہے
لیکن اب بیجاپوری اسلوب کے اظہار بیان میں وہ کثرت نہیں رہا ہے جو سو سال
چلے کی زبان میں نظر آتا ہے۔

لیکن اسی دور میں جب ہماری نظر غلام امین ایاضی کے کلام پر جاتی ہے
تو یہاں زبان و بیان کی سطح پر ایک ایسے بدلے ہوئے رنگ کا احساس ہوتا ہے
جو ولی سے مل رہا ہے۔ ایاضی کا کلام غیر مطبوعہ ہے۔ بیسویں غزلوں کے
علاوہ اس کی مثنوی ”نجات نامہ“ بھی قابل ذکر ہے۔ ایاضی، علی عادل شاہ
ثانی (م - ۱۰۸۳/۱۹۷۲ع) کے دور میں زندہ تھے اور نصرتی، ہاشمی، سومن اور
مرزا وغیرہ کے معاصر تھے۔ مذہبی انسان اور شریعت کے سختی سے پابند تھے۔
ہند و نصائح کو موضوع بنا کر علی عادل شاہ ثانی شاہی کے سامنے ایک مثنوی
پیش کی جس میں بادشاہ کو نیکی اور انسانیت کا درس دے کر غایت کا خوف
دلا یا گیا ہے۔

۱۔ نجات نامہ ایاضی : (تلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں اس کے پانچ
مخطوطے محفوظ ہیں۔

ایاضی کے ذہن میں اپنی مثنوی ”نجات نامہ“ لکھتے وقت یہ خیال تھا کہ
اگر بادشاہ کو، جو ماری قوتوں، اچھائیوں اور برائیوں کا سرچشمہ ہے، نیکی
اور دین داری کی طرف راغب کیا جاسکے تو سارے معاشرے کی اصلاح ہو سکتی
ہے۔ علی عادل شاہ عیش پرست بادشاہ تھا اور اس کا اثر سارے معاشرے پر یہ
پڑ رہا تھا کہ خود معاشرہ بھی اسی رنگ میں رنگ گیا تھا۔ ایسے میں ایاضی نے
سب سے پہلے بادشاہ کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا :

کہے جبرئیل یوں علیہ السلام کہ دنیا میں اچھتا تو میں کوئی کلم
نکرتا بجز پادشہ پاس جا مہم سازی بندگانِ خدا
”نجات نامہ“ میں علی عادل شاہ ثانی کی جس طرح مدح کی گئی ہے اس میں اس
کی عیش پرستی کو جان بوجھ کر نظر انداز کر کے اس بات کا ذکر کیا گیا ہے
کہ وہ ایک ایسا بادشاہ ہے جو سنت کو فرض سمجھ کر ادا کرتا ہے۔ نماز کو
کبھی ترک نہیں کرتا۔ شب و روز دین پر استوار رہتا ہے۔ برے کو برا کہنے سے
نفسیاتی طور پر الٹا اثر پڑتا ہے۔ مدح کے چند اشعار میں بھی نکتہ رکھا گیا ہے۔
بادشاہ کی یہ مدح ہند و اصباح کے درمیان میں آتی ہے اور پھر فوراً ہی بعد قیامت
کا احوال بیان کر کے نفسیاتی طور پر بادشاہ وقت کو غایت کا خوف دلا کر دین
کی طرف آنے کی ترغیب دی گئی ہے۔ اس نفسیاتی عمل کو سلیقہ و خوب صورتی
کے ساتھ اس نظم کے تار و بود میں یوں بُنا گیا ہے :

جکونی نہیں سنیا ہمد کی بات قیامت میں چاہے گا حسرت کے بات
قیامت کا جس وقت دور آنے کا اجل کا پیمانہ بھریا جائے گا
جنے جھاڑ ہو پھاڑ ہوئیں گے کرد زمین پر نہ بھرتا اچھے کوئی فرد
گکن کا بھانا بھراوینکے بھیر ستارے شینکے زمین پر بکھیر
دہولارے نے بھر جائیگا سب گکن شیکا اوڑا ڈونکراں کون ہون
زمین صریح ہوئی ہوار یوں ز مشرق بمغرب کفر دست جوں
نہ تارے اچھینکے نہ سات آسمان زمین و زمان کا چھینکا نشان
جنے جوئے میں سومر جائیں گے بجز حسی و قیوم نہ پائیں گے
اکیلا اچھے گا اول جیٹوں اتھا کہ اس باج بھی کوئی دوجا نہ تھا
بھر کہتا ہے :

عبادت کرو ہو عبادت کرو اجل دور نہیں ذکر طاعت کرو
اگر بادشاہ ہے، اگر ہے فقیر دونو بھی اجل کے دندان میں اصیر

وگر مست ہو کر بسر جائیں گے بزاں ہو کو ہوشیار ہشتائیں گے
 ہشتائی اس وقت کیا کام آئے جہنم طرف مار کر جب لہجائے
 سدا ناز ہے جیو اس تن منے کہ جیوں گل ہے مہان گلشن منے
 اس کے بعد بادشاہ سے مخاطب ہو کر کہتا ہے :
 مسلمان محتاج کا کام کر ادھوراں کو سٹ سرانجام کر
 پریشان لوگاں میں آ جمع ہو اونو گر ہتک ہے تو توں شمع ہو
 نہ جانوں روا کیوں رکھے کردگار تو عشرت میں ، لوگاں سو در انتظار
 اگر توں دنیا میں ہوا بادشاہ کرم کر ہمیشہ بخلق خدا
 امانت ہے یو سب یقیں جان ہو قیامت میں پوچھے گا سبحان او
 خبر لے بھوکا کون ، کھانا ہے کون امیں کون ہے پور چراتا ہے کون
 اگر راستی سوں کیا عدل یہاں غمے اوستے بڑی بادشاہی ہے وان
 مطلق العنان بادشاہ سے اس طرح مخاطب ہو کر اب اس کے اندر غیرت پیدا کرنے ،
 نیکی کا جذبہ ابھارنے اور احساس کو زندہ کرنے کے لیے فوراً مخصوص انداز میں
 مدح کرتا ہے :

کروں ہر گھڑی شکر پروردگار کہ اس دور میں ہے علی شہربار
 زہے شاہ عادل زہے بادشاہ کہ سنت کو جو فرض کرتا ادا
 کدھیں ترک ہرگز کیا نہیں نماز کہ حق سات دھرتا ہے راز و نیاز
 لیکن اصل مقصد مدح نہیں ، نیکی کی تلقین تھی ۔ یہ تو نصیحت کو زیادہ موثر بنانے
 کا نفسیاتی حربہ تھا ۔ جہاں سے فوراً گریز کرتا ہے اور کہتا ہے :
 ایامی کیلر توں چلا پاٹ چھوڑ سر رشتہ پند کون یوں نہ توڑ
 جو کچھ بولنا تھا سو بولوں بھی اب قیامت کے احوال اب کھول سب
 اسی تیور ، اسی لہجے اور اسی انداز میں پوری مثنوی لکھی گئی ہے ۔ اس
 نظم کی زبان صاف ، روان اور یجا پوری اسلوب سے بڑی حد تک الگ ہے ۔ اس
 میں ایک ایسے پھاؤ ، لوچ ، مٹھاس اور ترنگ کا احساس ہوتا ہے جیسے علی الصبح ،
 جب ہم نیند میں ہوں ، کوئی فقیر ناصحانہ کلام ترنم کے ساتھ پڑھتا ہمارے
 دروازے کے سامنے سے گزر جائے ۔ ”نجات نامہ“ میں نہ شاعرانہ رنگینی ہے اور
 نہ وہ اسلوب جو نصرتی اور ہاشمی کے ہاں ملتا ہے ۔ لیکن ساری نظم میں ایک
 سادہ و معصوم فضا قائم رہتی ہے جو اس کے بیانیہ انداز میں تاثر کا رنگ اور
 اثر آفرینی کا جادو جگاتی ہے ۔ ”نجات نامہ“ میں مذہبی موضوع کے باوجود ایک
 ادبی شان باقی رہی ہے ۔

یہی درویشانہ مزاج اور زبان و بیان کی یہی سادگی اس کی غزلوں میں بھی
 رنگ جاتی ہے ۔ ایامی کی غزلوں کا موضوع بھی محبوب ہے لیکن یہاں عشق میں
 شاہی ، نصرتی اور ہاشمی کی طرح ہوالہوسی نہیں ہے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ
 عشق سے شخصیت کی تعمیر ہو رہی ہے ۔ ایامی کی غزلوں کو پڑھتے ہوئے کبھی
 ہمارا دھیان حسن شوق کی غزلوں کی طرف جاتا ہے اور کبھی عراقی اور امیر خسرو
 یاد آنے لگتے ہیں ۔ یہ غزل دیکھیے :

مرے من منے آج او دھیان ہے کہ اس مست خوں ریز کا دھیان ہے
 جدان نے ترا زلف دیکھیا ہوں میں تداں نے سرا من پریشان ہے
 ہوا باد و باران مرا جیو آج ترے عشق کا دل میں طوفان ہے
 تجھے جیوتے میں زیادہ سنگوں ترے ہر سرا جیو قربان ہے
 دیا ہوں محبت منے جیو میں محبت مرا جیو ایمان ہے
 گنہ کیا ہوا ہے سو معلوم نہیں مجھے دیکھ کے آج انجان ہے
 ’مرج تلملاتا ہے کھانے اوگال جو دیکھیا ترے ’مکہ منے ہاں ہے
 زمین ہر سورج کوئی دیکھیا نہیں ایامی تجھے دیکھ حیران ہے
 یہی موثر سادگی ایامی کی شاعری کا مزاج ہے ۔ اس کی غزلوں میں ہمیں ایک
 ایسی رچاوت محسوس ہوتی ہے جو اس دور کے غزل گو شعرا میں کم کم
 نظر آتی ہے ۔ یہاں غزل میں ہیئت کے اعتبار سے ایک ہاتھ دہائی کا بھی احساس
 ہوتا ہے ۔ قدیم شعرا کی طرح ردیف پر غزل کی زمین قائم نہیں کی گئی ہے
 بلکہ قافیہ اور ردیف سے غزل کا آہنگ قائم کیا گیا ہے :

دیدار دیکھ تیرا حیران ہو رہیا ہوں
 یک یک پلک ہماری سورج مثال درین

ایامی نے سنگلاخ زمینوں میں بھی اچھی غزلیں لکھی ہیں ۔ ایک غزل
 میں گال ، جال اور بال قافیے ہیں اور انکھیاں ردیف ہے ۔ ایک اور غزل میں سات ،
 گہات ، رات ، بات قافیے ہیں اور چاند ردیف ہے ۔ ایامی کی غزل میں ایک نئے
 مزاج کا احساس ہوتا ہے جو نصرتی ، شاہی اور ہاشمی سے بالکل مختلف ہے ۔ یہاں
 ایک سنجیدگی اور ایک ٹھہراؤ کا پتا چلتا ہے ۔ یہاں زبان کی اجنبیت اثر و تاثر کو
 بردوں میں نہیں چھپا رہی ہے بلکہ سوز و گداز کی ہلکی ہلکی آغ میں بھی لگ
 رہی ہے ۔ ایامی کے ہاں سادگی کو ہانے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے جو ایک
 طرف حسن شوق کی غزل کو آگے بڑھا رہی ہے اور دوسری طرف ولی دکنی کی
 آواز سے بھی مل رہی ہے ۔ غزل کی روایت میں محمد امین ہاشمی کی یہی اہمیت ہے ۔

عزل اور مرثیہ اس دور میں مقبول صنفِ سخن بن کر ابھرتے ہیں۔ مہلدوں اور محترم کے زمانے میں مختلف رسوم کا رواج سارے ملک میں عام تھا۔ بادشاہ ان مذہبی رسومات کو عقیدت و احترام سے مناتا تھا اور شعرا ان مختلف رسومات کے لیے مرثیے لکھتے تھے۔ اس دور میں کئی مرثیہ گوہوں کے نام آتے ہیں لیکن باغی و اباغی کا معاصر مرزا بیجاپوری ان سب میں ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ صرف نعت، منقبت اور مرثیہ لکھتا تھا اور دوسری کسی صنفِ سخن میں طبع آزمائی نہ کرتا تھا۔ اس کی تصدیق ”منتخب الالباب“^۱ سے بھی ہوتی ہے جس میں علی عادل شاہ کے ذکر میں خانی خاں نے لکھا ہے کہ :

”وا از جملہ شعرائے بیجاپور در آن عہد میرزا تخلص شاعرے بود کہ زبانِ خود را وقفِ حمد و نعت سیدالمرسلین و منقبتِ ائمہ طاہرین نموده ، ہرگز برائے احدے از شاہ و گدا شعر نہ گفت و مرثیہ بے شمار کہ در ماتمِ شہدائے کربلا گفتہ زبانِ زدِ خاص و عام مردمِ دکن و دیگر بلاد گردید۔ روزے علی عادل شاہ میرزا را بحضورِ خود طلبید ، بعد عنایاتِ بے پایاں تکلیف نمود کہ در مدحِ پادشاہ زبان آشنا سازد۔ در جواب التماس نمود زبانے کہ برائے حمد و نعت و منقبت وقف گردیدہ جسکمر من نمائندہ ، بعدہ کہ مکرر سلطان تکلیف نمود یک دو مرثیہ از زبانِ سلطان بجائے اسمِ خود تخلص علی عادل شاہ قسمے داخل نمود کہ ذومعنیین واقع شدہ۔“

اس اقتباس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مرزا کے مرثیے نہ صرف دکن کے خاص و عام میں مقبول تھے بلکہ دوسرے علاقوں میں بھی پسند کیے جاتے تھے۔ مرثیوں کے زبان و بیان کے سلسلے میں یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ ان کی زبانِ مثنوی و قصیدہ کی زبان کے مقابلے میں زیادہ صاف اور فارسی اسلوب کے زیرِ اثر ہے۔ خود بیجاپور کے مرثیوں میں ، یہاں تک کہ شاہی و نصرتی کے ہاں بھی ، بیجاپوری اسلوب کا رنگ بھیکا پڑ جاتا ہے۔ زبان کے اسی اسلوب کی وجہ سے خود اورنگ زیب عالمگیر کی فوجوں میں بھی مرزا کے مرثیے مقبول تھے۔ مرزا نے اپنے مرثیوں میں واقعاتِ کربلا ، شہادتِ امام حسین اور ظلمِ یزید کو غم انگیز انداز میں قلم بند کیا ہے۔ شہادتِ امام حسین پر رونا چونکہ ثواب میں داخل ہے اس لیے مرزا بھی اپنے مرثیوں میں شعوری طور پر رونے رلانے کی

کوشش کرتے ہیں :

زاری کرو عزیزاں یو ماتم ہے فرضِ عین
مظلوم ہوا جہاں منے نورِ نبی حسین
آیا عاشور جگ میں قیامت بنا ہوا
ہر شے کون پھر حسین کا ماتم نوا ہوا
کرو زاری تمہیں یاراں یو غم ہر شے رلایا ہے
اے غم کا قلابا کر زمیں اسماں ہلایا ہے
حسین ابنِ علی کا غم مجھتاں دل سون کرنا ہے
ابنِ جبو کے گریباں میں جنم یو داغ دھرنا ہے
عزیزاں شہ کے ماتم سون جگر لہو کر گلاتا ہے
لہو کون گال پانی کر نین سون تب بھوانا ہے

مرثیے کے وہ سب موضوعات جو بعد کے دور میں جزئیات کی تفصیل کے ساتھ آئے ہیں ، مرزا کے مرثیوں میں نظر آنے لگتے ہیں ؛ مثلاً شعر کا ظلم ، زینب کی آہ و زاری ، شاہِ دلدل سوار ، جگر گوشہ رسول ، ساقی کوثر حسین ، حضرت فاطمہ اور حضرت علی ۔ مرزا کا ایک طویل مرثیہ^۱ جو تقریباً تین سو اشعار پر مشتمل ہے اور جس کی ردیف ”کرو زاری مسلماناں“ ہے (صرف ردیف پر مرثیے کی پشت قائم کی گئی ہے) ہماری نظر سے گزرا جس میں میدانِ کربلا کے واقعات کو غم انگیز انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ یہاں پہلی بار مرثیے کا وہ رنگ ابھرتا ہے جو آگے چل کر شمالی ہند کے مرثیہ گوہوں کے ہاں داستانی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔

مرزا نے مختلف موقعوں اور محالوں کی ضرورت کے مطابق مرثیے لکھے۔ کسی مرثیے میں ’سوز‘ کا رنگ ملتا ہے اور کسی میں ’سلام‘ کا رنگ جھلکتا ہے۔ مرزا نے خود کو چونکہ مرثیے کے لیے وقف کر دیا تھا اس لیے جیسے غزل کی روایت اپنے دورے روپ میں حسن شوق کے ہاں پہلی بار نظر آتی ہے اسی طرح قدیم مرثیہ اپنے واضح خد و خال کے ساتھ مرزا کے ہاں ابھرتا ہے۔ محترم کا چاند دیکھا تو مرزا نے کہا :

محترم عجب چاند ’ہر سوز ہے قیامت کے روزاں میں یک روز ہے
اسی چاند میں سرور دلی حسین ہوئے ہیں پریشان دس دن و رین

محمد کدھیں دل دوکھائے نہ تھے کدھیں کچھ علی غم بھائے نہ تھے
 کئی پرورش فاطمہ پیار سات نہ رونے دے تھے کدھیں دیس رات
 تب اس وقت جد ہاک یکدن تمام مدینے کی مسجد میں رہے تھے امام
 "سلام" کی وہی روایت مرزا کے ہاں ملتی ہے جو آج تک چلی آ رہی ہے :
 ہادی رہبر حسین شاہ سلام علیک فاضل محشر حسین شاہ سلام علیک
 ہے تو امام زمان نائب کون و مکان مہتر ہر دو جہاں شاہ سلام علیک
 نور دل مصطفیٰ معدن صدق و صفا صاحب صدر وفا شاہ سلام علیک
 سرور ہر خاص و عام مقصد ہر رنگ و نام جمع ہر صبیح و شام شاہ سلام علیک
 صاحب صدر یقی تخت خلافت نشین روزی دنیا و دین شاہ سلام علیک
 نور شہادت آونی تاج سعادت تونی شیر شجاعت توٹی شاہ سلام علیک
 آج جب ہم ان مرثیوں کا مقابلہ انیس و دہر کے مرثیوں سے کرتے ہیں تو
 یہ کمزور اور بھیکے نظر آتے ہیں۔ تاہم یہ جدید مرثیے کے اولین نقوش ہیں جو
 جدید مرثیہ نگاری سے تقریباً دو سو سال پہلے لکھے گئے ہیں۔ یہ عام طور پر غزل
 کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں۔ بعض مرثیے مربع میں ملتے ہیں اور چند غنمی میں
 لکھے گئے ہیں۔ ان میں جدید مرثیے کی طرح موضوع و مزاج وہی ہے کہ
 مخصوص مذہبی جذبات کو دل گداز اور غم انگیز پیرائے میں ابھارا جائے۔ مرزا
 کے مرثیے اورنگ زیب کی فوجوں کے ساتھ شہابی ہند بھی پہنچے اور یہاں کی مجلسوں
 میں پڑھے گئے۔ ایسے میں یہ بات ناممکن نہیں ہے کہ شہابی ہند کے پہلے ادبی دور
 کے مرثیوں پر مرزا کے مرثیوں کا اثر پڑا ہو جو یہاں کی مرثیے کی روایت پر
 اثر انداز ہو کر جذب ہو گیا اور پھر ہماری نظروں سے اوجھل ہو گیا۔ اثر اسی طرح
 جذب ہوتا ہے اور آنے والی نسلیں بھول جاتی ہیں کہ یہ انداز فکر، یہ اسلوب،
 یہ موضوعات جو آج وہ استعمال کر رہی ہیں، کہاں سے اور کب آئے تھے۔
 لیکن اگر اثر کو تسلسل کے ساتھ دیکھا جائے تو اس کی اصل تک پہنچا جا سکتا
 ہے اور روایت کی لکیر ایک سرے کو دوسرے سرے سے ملاتی صاف نظر آ سکتی
 ہے۔ مرثیے کی روایت میں مرزا کی جی تاریخی اہمیت ہے۔

خاتمہ

علی عادل شاہ ثانی شاہی (م/۱۰۸۳/۱۶۷۲ع) نے اپنے دور حکومت میں
 میں اورنگ زیب سے صلح کر لی تھی اور سلطنت بیجاپور کا شہابی علاقہ مغلوں
 کو دے دیا تھا۔ علی کی وفات کے بعد یہ دم توڑتی سلطنت کچھ عرصے تک
 اور ہلکتی سسکتی رہی۔ سکندر عادل شاہ اس عام پرور سلطنت کا آخری تاجدار تھا
 جس نے ۱۰۹۷/۱۶۸۵ع میں قلعے کی کتجیاں اورنگ زیب کے سپرد کر دیں
 اور تخت سلطنت سے دست بردار ہو گیا۔ سلطنت بیجاپور کا خاتمہ بظاہر ۱۰۹۷/۱۶۸۵
 ع میں ہوا لیکن عملاً قتل برسوں پہلے دکن پر حاوی ہو چکے تھے۔
 اس کا اظہار اس دور کی شاعری میں بھی ہو رہا تھا۔ ہاشمی محبوبہ کی کالی دھڑی
 میں اپنے جی کے بیٹھنے کا ذکر کرتے ہیں تو یہ تشبیہ دیتے ہیں :

کالی دھڑی میں دھن لری بیٹھا ہے میرا جیو سو یوں
 بیٹھا ہے کرنائک میں جیوں سکتہ سو عالمگیر کا

شریف ۱، جو اس دور کا ایک اچھا غزل گو اور قصیدہ نگار شاعر ہے، صلح نامہ
 علی عادل شاہ کے موقع پر علی کی شان میں قصیدہ لکھتا ہے ۱ تو مادہ تاریخ نکالتے
 وقت یہ شعر اس کی زبان سے نکل جاتا ہے :

کہا میں سال تاریخ اس وضا مصراع یو سارا
 ہوا یوں صلح اورنگ زیب عادل شاہ دہانے سے

۱۰۷۹/۱۶۶۸ع

اورنگ زیب کی فتح بیجاپور کے ساتھ ہی فتح گولکنڈا (۱۰۹۸/۱۶۸۶ع)
 کا راستہ بھی ہموار ہو گیا اور شہال و جنوب مل کر ایک ہی سلطنت کا حصہ
 بن گئے۔ فتح کے ساتھ ہی مغلوں کا مذہبی احساس طوفان کی طرح اٹھا اور آندھی
 کی طرح پھیل گیا۔ شہال اور جنوب کے اس اتحاد سے جنوب کی ادبی روایت شہال کے

۱۔ قصیدہ در تمغہ علی عادل شاہ : بیاض (قلمی) الجمن ترقی اردو پاکستان،
 کراچی۔

اسلوب کے زیر اثر آتی چلی گئی اور ایک نئے معیار زبان و سخن کے لیے راستہ ہموار ہونے لگا۔ اس واقعے کے برسوں بعد محمد باقر آگاہ (۱۱۵۰/۱۷۳۷ع—۱۲۲۰/۱۸۰۵ع) نے ”گلزار عشق“^۱ کے دیباچے میں حسرت و یاس کے ساتھ لکھا کہ :

”جب لگ ریاست سلاطینِ دکن کی قائم تھی ، زبانِ اولیٰ درسیانے
اولئکے رائج اور طعن و شامت سے سالم تھی لیکن جب شاہانِ ہند
اس گلِ زمینِ جنتِ نظیر کو آسفر کیے ، طرزِ روزمرہ دکنی نہج
محاورہ ہند سے تبدیل پائے تاآنکہ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو شرم
آنے لگی۔“

نئے معیارِ اسلوب کی بنیادی صفت یہ تھی کہ قدیمِ اردو کا مقامی رنگ اس
میں باقی نہ رہا اور سارے برترِ عظیم کا ادبی اظہار یکساں ہو گیا۔ اب نہ یجپور و
گولکنڈا کی دکنی اردو رہی تھی اور نہ گجرات کی گجری ، بلکہ فارسی کے زیر اثر
ہروان چڑھنے والی شہال کی زبان جدید اسلوب کا معیار بن کر عالم گیر ہو گئی تھی۔
شہال و جنوب کے ایک ہو جانے کے بعد ”نئے ادب“ کی کیا صورت بنی ؟ اس کا
کیا معیار قائم ہوا ؟ ولی کب اور کیسے ظہور میں آیا ؟ اس کا اصل کارنامہ کیا ہے ؟
یہ دیکھنے سے پہلے ضروری ہے کہ گولکنڈا کے ادب کا ، جو ابھی باقی رہ گیا ہے ،
مطالعہ کرنے کے لیے پھر اٹھے پاؤں واپس چلیں ۔



۱۔ گلزارِ عشق : از محمد باقر آگاہ ، بیاض (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان ،
کراچی ۔ نیز ”دیباچہ“ گلزارِ عشق“ از محمد باقر آگاہ مرتبہ ڈاکٹر جمیل چالبی ،
مطبوعہ صحیفہ لاہور ، شمارہ نمبر ۶۲ ، جنوری ۱۹۷۳ ع ۔

فصل پنجم

قطب شاہی دور

(۱۵۱۸ع - ۱۶۸۶ع)

اسی طرح دکن کی ان ہانچوں سلطنتوں نے بھی اپنے دربار بہمنی سلطنت کی طرز پر آرامہ کیے۔ بیجاپور کی سلطنت کنڑی اور مرہٹی کے علاقوں پر مشتمل تھی اور قطب شاہی سلطنت تلگو کے بیشتر علاقے کو محیط تھی۔ جیسا کہ گزر چکا ہے، ڈیڑھ سو سال کے عرصے میں اردو ایک مشترک زبان کی حیثیت سے ساری بہمنی سلطنت میں جڑیں پکڑ چکی تھی اور جب یہ سلطنتیں دکن کے نقشے پر ابھریں تو ان سب سلطنتوں کے حدود میں اردو ایک عام بول چال کی زبان کے طور پر بازار ہاٹ میں بولی جا رہی تھی اور اس میں ادبی روایت کا سلسلہ شروع ہوئے ایک زمانہ گزر چکا تھا۔ چلے بادشاہوں کی زبان ترکی فارسی تھی لیکن تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی سبب جوں کی وجہ سے رفتہ رفتہ خود اردو بادشاہوں کی زبان بن گئی۔

بزرگ عظیم ہاک و ہند کے نقشے پر بہت سی سلطنتیں ابھریں اور سٹ گئیں لیکن وہی سلطنتیں باقی رہیں جنہوں نے علم و ادب اور فنون و ہنر کی ترقی میں حصہ لیا۔ قطب شاہی سلطنت ایسی بڑی سلطنت نہیں تھی کہ دوسری کوئی سلطنت اس کا مقابلہ نہ کر سکے، لیکن اس سلطنت نے علم و ادب اور تہذیب و تمدن کے چراغ کو اس طور پر روشن کیا کہ آج تک تاریخ میں خود اس کا نام روشن ہے۔ بانی سلطنت سلطان قلی قطب شاہ (۹۲۴ھ/۱۵۱۸ء-۱۵۸۲ء) کی ساری عمر معرکوں اور سلطنت کو مستحکم بنیادوں پر قائم کرنے کی کوشش میں گزری۔ اپنے باپ کو قتل کر کے جب جمشید قلی (۹۵۰ھ/۱۵۴۳ء-۱۵۵۰ء) تخت پر بیٹھا تو وہ، اپنی ہدفنسیوں کی وجہ سے، زیادہ دن حکومت نہ کر سکا اور جلد ہی اس کی جگہ اس کے چھوٹے بھائی ابراہیم قطب شاہ نے لے لی۔ جمشید بھی فارسی کا شاعر تھا لیکن ابراہیم قطب شاہ (۹۵۷ھ/۱۵۵۰ء-۱۵۸۰ء) کے ہر امن دور حکومت میں علم و ادب کو خوب ترقی ہوئی۔ بادشاہ کئی زبانوں پر قدرت رکھتا تھا اور عربی، فارسی اور دکنی کے علاوہ تلنگی بھی روانی سے بول سکتا تھا۔ اس کے دربار میں علما و فضلا کا مجمع رہتا تھا جو سفر و حضر میں اس کے ساتھ رہتے تھے۔ مؤرخوں کا خیال ہے اگر ابراہیم کو تخت نہ ملتا تو قطب شاہی خاندان جمشید قلی پر ہی ختم ہو جاتا۔ ابراہیم نے علوم و فنون کی ترقی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا اور اپنے بیس سالہ دور حکومت میں ایسی فضا پیدا کر دی کہ علم و ادب کا ہودا تناور درخت بن کر پھل پھول دینے لگا۔

قطب شاہی بادشاہوں کی ایک مشترک خصوصیت یہ تھی کہ وہ صبح کے سب اعلیٰ تعلیم سے پرورد تھے۔ انہوں نے ایک طرف اپنے نسلی خصائل باقی

پہلا باب

پس منظر، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات

(۱۵۱۸ء-۱۶۸۶ء)

بہمنی سلطنت اپنے زوال کی انتہا پر تھی کہ بیجاپور کی عادل شاہی سلطنت کے بانی، یوسف خاں کی طرح، ترک نژاد سلطان قلی بھی اپنی جان بھا کر ایران سے ملکر دکن آیا اور محمود شاہ بہمنی (۸۸۷ھ/۱۵۸۲ء-۱۵۱۸ء) کے چیلوں کے تجربے میں داخل ہو گیا۔ سلطان قلی، ہمدان کے بادشاہ اویس قلی کا لڑکا تھا۔ باپ نے اس کی تعلیم و تربیت کا بہترین انتظام کیا تھا۔ سخت کوشش اور جانبازی اس کے خون میں شامل تھی۔ دیکھتے ہی دیکھتے اپنی قابلیت، جانبازی اور وفاداری کی بدولت تیزی سے ترقی کے زینے چڑھتا چلا گیا۔ چنانچہ کہ ۱۶۹۵/۹۰ء میں تلنگانہ کا صوبے دار بنا دیا گیا۔ اس وقت بہمنی سلطنت آخری سالوں آئے رہی تھی۔ کئی صوبے خود مختار ہو چکے تھے۔ ۱۵۱۶/۱۱۰ء تک یہ صورت حال ہو گئی تھی کہ خود بادشاہ امیر برہد کے قبضے میں نظر بند تھا لیکن بارہ وفادار سلطان قلی نے محمود شاہ بہمنی کی زندگی تک اطاعت و وفاداری باقی رکھی اور اس کی وفات (۹۲۴ھ/۱۵۱۸ء) کے بعد اپنی خود مختاری کا اعلان کیا اور ایک ایسی سلطنت کی بنیاد رکھی جو کم و بیش ایک سو اسی سال تک سرزمین دکن پر قائم رہی۔ دکن کی یہ ہانچوں سلطنتیں ظہیرالدین بابر (۹۳۷ھ/۱۵۳۰ء) کے ہندوستان آنے سے پہلے وجود میں آچکی تھیں۔ سلطان قلی نے گولکنڈا کو ”مہ نگر“ کا نام دے کر اپنا پائے تخت بنایا جو دمشق، تلواروں اور بیروں کے شہر کی حیثیت سے دنیا بھر میں مشہور تھا۔ جس طرح دربار اودہ اور بزرگ عظیم کے دوسرے چھوٹے بڑے دربار مقلیدہ دربار کی طرز پر سجائے گئے تھے

رکھے اور اسلامی علوم کو ترقی دی اور دوسری طرف اپنے ملک کے تہذیب و تمدن کو اپنا کر ایک "تیسرا کلچر" پیدا کیا جس میں دونوں کلچروں کے صحت مند عناصر موجود تھے۔ ۱۵۸۰ء/۸۹۸ھ میں اُس کے انتقال کے وقت سلطنت مستحکم اور معاشرے میں آگے بڑھنے کی قوت موجود تھی اور ایک ایسی فضا قائم تھی کہ تہذیب کی کلی اس کیلئے ہی والی تھی۔ ابراہیم کے دور میں قاسم طبعی، حاجی ابر قوی اور خورشید شاہ بن قباد الحسینی فارسی زبان کے عالم و شاعر تھے اور فیروز، محمود، "ملا" خیالی اردو زبان میں داد سخن دے رہے تھے۔ اُس نے نالکو زبان و ادب کی بھی سرپرستی کی اور نالکو شعرا نے ابراہیم قطب شاہ کی مدح میں بہت سی نظمیں لکھیں۔ ممکن ہے اردو فارسی کے اور بھی بہت سے شعرا اس دور میں موجود ہوں لیکن اس دور کی بیشتر تصانیف، عبداللہ قطب شاہ کے دور حکومت میں "خدا داد محل" میں آگ لگ جانے سے، جہاں ابراہیم کا کتب خانہ خاص واقع تھا اور جس میں بہت قلی قطب شاہ اور بہت قطب شاہ نے اضافہ کیا تھا، جل کر خاک ہو گئیں۔ جو ہوا ابراہیم نے لکھا تھا اُس کے بھل بہت قلی قطب شاہ نے کھائے۔ بہت قلی اور ابراہیم عادل شاہ ثانی جکت گٹرو کا سالِ تخت نشینی (۱۵۸۰ء/۸۹۸ھ) ایک ہے۔ علم و ادب کا ذوق دونوں میں مشترک تھا۔ دونوں شاعر تھے۔ دونوں امن پسند تھے اور ایک ایسا تہذیبی ماحول پیدا کرنے کے خواہش مند تھے جس میں اہل علم اپنی صلاحیتوں کو پورے طور پر بروئے کار لا سکیں۔ تاریخ شاید ہے کہ "امین ماحول اور مستحکم معاشرے میں کلچر کا پھول کھلتا ہے اور غیر مستحکم معاشرے اور عالم بے یقینی میں فرد و معاشرہ کی تخلیقی صلاحیتیں مرجھا کر سوکھ جاتی ہیں۔ دونوں بادشاہوں کے اسی مزاج کے باعث بجاپور اور گولکنڈا کے درمیان صلح و امن کا معاہدہ ہو گیا اور اس معاہدے کو پائدار بنانے کے لیے بہت قلی قطب شاہ نے ۱۵۸۶ء/۹۹۵ھ میں اپنی بہن چاند سلطان کی شادی ابراہیم عادل شاہ ثانی سے کر دی جس کا ذکر بڑی محبت سے اس نے اپنے گھنٹوں میں کئی جگہ کیا ہے۔

بہت قلی قطب شاہ کا تینتیس سالہ دور اپنی ادبی سرگرمیوں، علمی کاوشوں اور نئی و تخلیقی کاموں کی وجہ سے ہمیشہ یادگار رہے گا۔ قطب شاہی سلطنت کا یہ زین دور ہے جس پر اردو و ترکی شاعری کی تاریخ ہمیشہ فخر کر رہی ہے۔ اُسی کے دور سلطنت میں شہر حیدر آباد بسا، نئی نئی عمارتیں تعمیر ہوئیں، باغوں کے لئے نئے طرز وجود میں آئے، فوارے اور نہریں لئے تیار کیے گئے، زمین کے سینے پر روان ہوئیں۔ دریاؤں کے کناروں پر سیرگاہیں بنیں۔ عبادت خانے، کتب خانے

اور مدرسے قائم ہوئے۔ فنِ مصوری اور رقص و موسیقی کو ترقی ہوئی۔ علما و فضلاء نے معاشرے میں اہم مقام پایا۔ علم کی بنا پر میر محمد مومن استر آبادی وکیل السلطنت مقرر ہوئے۔ فارسی کے نامی شاعر میرزا محمد امین میر جملہ کی خدمت پر مامور ہوئے۔ ناسور وجہی اسی کے دربار کا شاعر ہے اور احمد گجراتی نے اسی کے دربار میں اپنی دو طویل مثنویاں "یوسف زلیخا" اور "لیلیٰ مجنوں" پیش کیں۔ خود باشادہ نہ صرف اپنے زمانے کا بڑا شاعر تھا بلکہ آج بھی ایک اہم اور پہلے صاحبِ دیوان شاعر کی حیثیت سے مشہور ہے۔

اُس کے مرنے کے بعد ۱۵۸۰ء/۱۶۱۱ء میں اس کا بیٹا اور داماد بہت قطب شاہ (۱۵۸۰ء—۱۶۱۱ء/۱۶۲۵ء) بادشاہ بنا تو اس نے بھی اس روایت کو زندہ و برقرار رکھا۔ وہ ایک نیک دل، شریف النفس اور مذہبی انسان تھا۔ اُس نے اپنے چچا کا کلیات مرتب کیا اور اس پر ایک طویل مقدمہ دیا۔ چچا بھی لکھا۔ وہ خود بھی شاعر تھا اور ظل اللہ شخص کرتا تھا۔ فارسی شاعری اور مذهب و تاریخ کا دل دادہ تھا۔ کتابیں پڑھنے اور ان پر اپنی رائے لکھنے کا اُسے خاص شوق تھا۔ اُس کا بیٹا عبداللہ قطب شاہ (۱۵۸۳ء/۱۶۲۵ء—۱۶۴۲ء) بھی اپنے خاندان کی اسی روایت میں پلا بڑھا تھا۔ باپ دادا کی طرح وہ خود بھی شاعر تھا۔ اس کا اردو فارسی کلیات شائع ہو چکا ہے۔ عبداللہ کے دور حکومت میں بہت سے نامور شاعر و نثر نگار پیدا ہوئے جن میں غواصی، ابن نشاطی، جنیدی، طبعی، میراں جی حسن خدائیا، میراں یعقوب، سید بلاقی وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

سلطنت گولکنڈا کی دفتری زبان ہمیشہ فارسی رہی اور شیعیت و تقدیر جعفریہ کے مشترک عقیدے کی وجہ سے ایران سے تعلقات و روابط بھی گہرے رہے۔ ایرانی علماء آئے اور محترض عہدوں پر فائز کیے جاتے۔ "ملا" بہت شریف و قوی، جمشید کے دربار کا ملک الشعرا، ایران سے آیا تھا۔ خورشید شاہ بن قباد الحسینی، جو ابراہیم کا ندیم خاص تھا، ایران سے آکر دامن سلطنت سے وابستہ ہوا تھا۔ بہت قلی قطب شاہ کے زمانے میں میر محمد مومن استر آبادی، وکیل سلطنت، مرزا محمد امین، میر جملہ ایران ہی سے آئے تھے۔ عبداللہ کے زمانے میں شمس الدین بہت علامہ ابن خاتون، "ملا" بیال الدین، "ملا" علی بن طیفور، حسین آلی، "ملا" فتح اللہ سمٹانی اور "ملا" نظام الدین احمد بھی ایران ہی سے آئے تھے۔ غرضیکہ اس خاندان کے بادشاہوں

ے ایرانی تہذیب زبان اور ادب کو اتنی اہمیت دی کہ خود فارسی اسالیب ، آہنگ ، لہجہ ، اصناف اور مذاقِ سخن ابتدا ہی میں یہاں کی مشترک زبان (اُردو) پر چھا گئے۔ جس طرح بیجاپوری اسلوبِ گُجری کے زیر اثر پروان چڑھ کر ہندوی رنگ و آہنگ کا حامل ہو گیا ، اسی طرح گولکنڈا کا اسلوب فارسی کے زیر اثر پرورش پا کر فارسی رنگ و آہنگ سے قریب ہو گیا۔ یہی ان دونوں علاقوں کے اسلوب کے مزاج کا بنیادی فرق ہے۔ جامِ اپنی زبان کو گُجری کہتے ہیں اور ہندوی اصناف اور اوزان استعمال کرتے ہیں۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی کے گیتوں میں بھی ہندوی اسطور اور اوزان کا استعمال ملتا ہے ، لیکن ان کے برخلاف گولکنڈا میں ان کے معاصر فیروز ، محمود اور خیالی پورے طور سے فارسی اسلوب ، محور اور اصناف کی پیروی کر رہے ہیں۔ دسویں صدی ہجری میں جب ہندوی اصناف کا رواج بیجاپور میں عام ہے ، گولکنڈا میں غزل مقبول صنفِ سخن ہے۔ فارسی اسلوب و روایت کے اس اثر کا اندازہ محمد قلی قطب شاہ کے کلیات سے بھی کیا جا سکتا ہے جہاں ”اُردو زبان اوزان و محور ، جذبات و تخیل اور تشبیہ و مجازہ میں فارسی زبان کی تابع بنا دی گئی ہے اور ہندوی جذبات و تخیلات و اوزان ترک کر دیے گئے ہیں“۔ یہ بات بھی واضح رہے کہ فارسی اسلوب ، اصناف اور محور کا باقاعدہ اور پہلا اثر گولکنڈا ہی سے بیجاپور اُس وقت پہنچتا ہے جب یقینی ، غواصی کے تنسیع میں اپنی مثنوی ”چندر بدن و سہیار“ لکھتا ہے : ع

تنیع غواصی کا باندیا ہوں میں (مقبی)

اور پھر اس کی پیروی میں امین ”ہرام و حسن بانو“ تصنیف کرتا ہے : ع

قصہ یک لکھوں میں مقبی مثال (امین)

اس کا اثر صنعتی کے ”قصہ بے نظیر“ پر بھی پڑتا ہے اور وہ بھی بیجاپوری اسلوب کے برخلاف فارسی عربی الفاظ اور بحر کے علاوہ مثنوی کی صنفِ سخن کو اپناتا ہے اور اپنے زبان و بیان کی خصوصیت یہ بتاتا ہے کہ :

رکھیا کم سمنسکرت کے اس میں بول اذک بوائے نے رکھیا ہوں امول (صنعتی)

گولکنڈا کے ان اثرات نے خود بیجاپوری اسلوب کو بھی نرم بنا دیا ہے۔ گولکنڈا اور بیجاپور کے اسالیب کے مزاج و رنگ کے فرق کو ہم عصر شعرا کے کلام کے تقابلی مطالعے سے آسانی کے ساتھ سمجھا جا سکتا ہے۔ پہلے گولکنڈا کے شعرا کا

۱۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۲۰۰ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۔

رنگ و اسلوب دیکھیے اور پھر بیجاپوری شعرا کا :

گولکنڈا

[ابراہیم قطب شاہ (۵۹۵۷-۵۹۸۸/۱۵۵۰ع-۱۵۸۰ع) کے دور کے شاعر]

(۱) فیروز : ”ہرت نامہ“ قبل ۹۷۳ھ :

”میں قطبِ اقطاب جنگِ پیر ہے ”میں غوثِ اعظم جہانگیر ہے
”میں چاند ، باقی ولے تارینے تو سلطان ، سردار ہیں ساریں
ولایت سوں جب تون اچایا علم ”تجہ تلیں ہیں ولی سب حشم
”میں ”نور دیدا نیی کا یقین ”میں عین دستا علی کا یقین
کہ باغِ علی کون تو گلشن کیا چراغِ حسن کون تو روشن کیا

(۲) کلامِ محمد قلی قطب شاہ (۵۹۸۸-۱۰۲۰/۱۵۸۰ع-۱۶۱۱ع) :

تمہارا حسن سو قدرت تھی روشنی پایا
پوراں کا حسن ترے حسن انگے جسے چراغ
شراب پھول کھلے تیرے باغِ نو خط میں
پلا توں ماتیٰ سرمست منج کون یک دو اباع
برہ کا باؤ ”منجے باورا کیا ہے اب
صبا کا باؤ معطر کریں توں میرا دماغ
معانی شکرِ خدا کر ، نہ کر توں غم ہرگز
نبی کے نانوں تھی آتا ”توجھے خوشی کا سراغ

(۳) ”پھولین : ابنِ نشاطی ، سنہ تصنیف ۱۰۶۶/۱۶۵۵ع :

مجھے یکدن دیا ہائے نے آواز
ہرت کی داستان کے اے سخن ساز
سخن کا آج ہو کر تو گُھر منج
سخن کا کھولنا نہیں کیا سبب گنج
سخن کے پھول کی تاثیر نے توں
معطر کر چک یک دھیر نے توں
سخن کون فہم سوں کرتا ہے توں خوب
سلامت بات کا دھرتا ہے توں خوب
سخن کون تو سنگارن جانتا ہے
سخن کون قبرے صب کوئی مانتا ہے

ہیں جو ولی دکنی کے ہاں اپنا رنگ جاتا ہے اور اسی لیے محمد قلی قطب شاہ کی شاعری، نصرانی بیجاپوری کے مقابلے میں، ہمارے لیے آج بھی زیادہ قابل فہم ہے۔ خود ”ملا“ وجہی کی ”سب رس“ اسی اسلوب اور اسی زبان و بیان کی لکھری ہوئی شکل ہے۔ یہ اسلوب چونکہ فارسی کے زیر اثر پروان چڑھ رہا ہے، جو شمال کی زبان کے مزاج سے بے حد مماثل ہے، اسی لیے ”سب رس“ میں ”ملا“ وجہی ہندوستان کی زبان کی پیروی کرتا ہے اور اپنی زبان کو ”زبان ہندوستان“ ہی کہتا ہے۔ گولکنڈا کے اسلوب کا آہنگ اور اس کی موسیقی اس لیے بیجاپوری اسلوب کے آہنگ و موسیقی سے الگ ہے۔

اصنافِ سخن میں دوبرے اور کبت بھی ملتے ہیں لیکن بیجاپوری ادب کے مقابلے میں ان کی حیثیت صرف منہ کا ذائقہ بدلنے کی ہے ورنہ گولکنڈا میں شروع ہی سے فارسی اصنافِ سخن کی پیروی کی جا رہی ہے۔ گولکنڈا کے ابتدائی دور کے شعرا فیروز، محمود، ”ملا“ خیالی، غزل اور مثنوی کی ہیئت میں دادرِ سخن دے رہے ہیں۔ محمد قلی قطب شاہ اور ”ملا“ وجہی بھی شعوری طور پر فارسی اصنافِ سخن کی پیروی کر رہے ہیں اور اُسے ایک جدید تخلیقی عمل کے طور پر قبول کیے ہوئے ہیں۔ غزل ابتدا ہی سے ایک اہم اور مقبول صنفِ سخن کے طور پر گولکنڈا میں ابھر رہی ہے۔ محمود بنیادی طور پر غزل کا شاعر ہے۔ فیروز غزل اور مثنوی دونوں کو ذریعہ اظہار بنا رہے ہیں۔ محمد قلی قطب شاہ کے ہاں بھی غزل ہی بنیادی درجہ رکھتی ہے۔ وہ نظمیں بھی، جو مسلسل موضوعات پر لکھی گئی ہیں، ہیئت کے اعتبار سے غزلیں ہیں۔

بیجاپور میں مثنویوں کی تعداد زیادہ ہے لیکن وہ مثنویاں جنہوں نے خود بیجاپور کے ادب کو متاثر کیا اور اس کا رخ موڑا، گولکنڈا ہی میں لکھی گئیں۔ وجہی کی ”قطب مشتری“ نے غواصی کو ”سیف الملوک و بدیع البحال“ لکھنے پر اُکسایا۔ غواصی کی اس مثنوی نے مقامی کو متاثر کیا اور مقامی کی مثنوی ”چندر بدن و سپہار“ نے خود بیجاپور کے ادب کے رخ کو موڑ دیا اور وہاں کے اسلوب کو پیروی فارسی کے راستے پر ڈال دیا۔ اس کے بعد جتنی مثنویاں لکھی گئیں وہ کم و بیش، براہِ راست یا بالواسطہ مقامی اور غواصی کا اثر قبول کرتی ہیں۔ غواصی، جس نے غزل اور دوسری اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی، بنیادی طور پر مثنوی کا شاعر ہے۔ اس کی تینوں مثنویاں — سیف الملوک و بدیع البحال، مینا متولتی اور طوطی نامہ — گولکنڈا کے ادب کی اہم مثنویاں ہیں۔ وجہی کی مثنوی ”قطب مشتری“ دکنی ادب کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے۔

عجب کچھ اس زمانے کے ہیں چالے
کبھی میٹھے کبھی کڑوے کسالے

بیجاپور

[علی عادل شاہ اول (۵۹۶۵—۵۹۸۸/۱۵۵۷ء—۱۵۸۰ء) کے دور کے شاعر]
(۱) بُرہان الدین چانم: ”ارشاد نامہ“ تصنیف ۵۹۹۰ھ:

اللہ سنوروں پہلیں آج کیتا جن یہ دہوں جگ کاج
چکتر کیرا توں کرتار سبھوں کیرا سرجنہار
تروک لڑچے سرسب مل ات بکھانے سو نکل
دھسرتی آکس کیے ہتر لیکھن پٹھے کریں چتر
قیامت لگ جے کریں بھشت نا مجھ قدرت ہونے گنت

(۲) کلامِ ابراہیم عادل شاہ ثانی جکت گرو (۵۹۸۸—۵۱۰۳/۱۵۸۰ء—۱۶۲۷ء):

بردم آوے ہمارے تیرے عشق کی باؤ منج
وہی سلگائے جو کو نہیں تو جاوے گا منج
مست نین ہوں اپیل اولے یوں رہے
مول راکھیں جیو ساتھ تو اول ہوں دیوں رہے
دوہرا: رہگ کر بھراؤں دم تن جو کیتی شیشی تاس
قال دیکھے جیو رپو کب آوے منج پاس
دوہرا: نورس دور جنگ جیو آڑ سرو گنتی
یوست سرتستی ساتا ابراہیم ہر ساد بھٹی دوتی

(۳) علی نامہ: نصرانی، منہ تصنیف ۵۱۰۷/۱۶۶۵ء:

کیا میں بچن بیل کون یوں بڑی ہدی سو فلک کا چہ منڈوا چڑی
سخن میں نہونی ہو کرامت جلک گوانا نہ ہرگز سخنور تلک
کہ یو شعر میں آج اس دھات سات کھیا سو بڑے دیدے کے سنگات
کسی کا یں نا بت اٹھنا مگر رکھیا ہوں بھا طاق گردوں اُہر
رتن دیکھ لیتے ہیں صاحب نظر کہ اندلے لکھے کیا رتن کیا ہتھر
کہ حق فیض کا گنج ہے آن گنت کیا بھوت کچھ لیٹ پایا سون ہٹ
ان مثالوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ گولکنڈا کے اسلوب میں ابتدا ہی سے فارسی اثرات کی روح بول رہی ہے اور بیجاپور کے اسلوب میں ہندوی اثرات سرایت کیے ہوئے ہیں۔ اسی لیے گولکنڈا کے زبان و بیان اس اسلوب سے قریب تر

ابن نشاطی کی مثنوی ”ہمبولسن“ نے بھی مثنوی کی روایت کو آگے بڑھایا ۔

گولکنڈا میں قصیدے کا رواج بھی ملتا ہے ۔ اس کی ایک شکل تو ان مثنویوں میں ملتی ہے جہاں بادشاہ وقت کی مدح میں اشعار لکھے گئے ہیں ۔ قصیدے کی یہ شکل میں قطب مشتری اور سیف الملوک میں بھی ملتی ہے اور شیخ احمد کی مثنویوں یوسف زلیخا اور لیلیٰ مجنوں میں بھی ۔ دوسری شکل ان مدحیہ اشعار کی شکل میں ملتی ہے جن میں حمد ، ثناء ، منقبت ، مدح چہار بار اور بزرگانِ دین کی شان میں اشعار لکھے گئے ہیں ۔ ہمد قلی قطب شاہ کے کلیات میں ایسے بارہ قصیدے ملتے ہیں ۔ غواصی نے الگ سے بھی قصیدے کی صنف کو استعمال کیا ہے اور ظہیر فارابی و کمال خجندی کی ہیروئی میں انہی کی زمینوں میں قصیدے لکھے ہیں ۔ لیکن بحیثیت مجموعی گولکنڈا میں قصیدے کی اتنی بڑی روایت نہیں ملتی جتنی بیجاپور میں شاہی اور خصوصیت کے ساتھ نعتی کے ہاں نظر آتی ہے ۔ اسی طرح یہاں کے ادب میں مرثیے کی روایت بھی ملتی ہے ۔ ہمد قلی قطب شاہ نے کئی مرثیے لکھے ۔ غواصی اور عبدالقہ قطب شاہ اور دوسرے شعرا نے بھی مرثیے میں طبع آزمائی کی لیکن قصیدے کی طرح بیجاپور میں مرثیے کی روایت زیادہ پختہ ہے ۔ گولکنڈا میں کوئی بھی شاعر ایسا نہیں جو مرثیے میں مرزا بیجاپوری کا مقابلہ کر سکے ۔ عام طور پر جو مرثیے ، سلام اور سوز ملتے ہیں وہ غزل کی پشت میں لکھے گئے ہیں ۔ گولکنڈا کے ادب میں نہ صرف فارسی اصناف ۔ سخن کی ہیروئی کی گئی ہے بلکہ فارسی اوزان ، بحر اور صنائع بدائع کو بھی شاعری میں استعمال کیا گیا ہے اور اسی وجہ سے گولکنڈا کے ادب کا رنگ و مزاج بیجاپور کے ادب سے الگ ہو جاتا ہے ۔

ازمنہ وسطیٰ کا یہ معاشرہ عشق و عاشقی کو زندگی میں سب سے اہم مقام دیتا تھا اور مہات و کائنات کے مسائل تک عشق ہی کے ذریعے پہنچتا تھا ۔ اس عشق کے دو بڑے دائرے تھے ؛ ایک عشق مجازی اور دوسرا عشق حقیقی ۔ یہ دونوں دائرے زندگی کی ہر سطح پر کبھی ساتھ ساتھ اور کبھی ایک دوسرے کو کالتے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ یہ تہذیب عشق مجازی سے عشق حقیقی کا سراغ لگاتی ہے اور یہ دونوں مل کر ایک اکائی بناتے ہیں ۔ یہاں عشق سے زندگی کے کائنات بھی سنوارے جا رہے ہیں اور تہذیب نفس کا کام بھی لیا جا رہا ہے ۔ عشق کی اس اہمیت اور معنی کے بغیر اس تہذیب کی تخلیقی قوتوں اور عوامل کو پورے طور پر نہیں سمجھا جا سکتا ۔ ”قطب مشتری“ میں ”ملا“ وجہی نے عشق و عقل پر متعدد اشعار لکھے ہیں اور جم کر عشق و عقل کے تعلق سے اپنے نقطہ نظر کا

اظہار کیا ہے ۔ اپنی نثری تصنیف ”سب رس“ میں بھی عشق ہی کے راز کھولے ہیں ۔ ”سبب تالیف کتاب“ میں وجہی نے لکھا ہے کہ ”حضور پلانے ، ہاں دے ، بیوت مان دے ہووے فرمانے کہ انسان کے وجود میں کچھ عشق کا بیان کرنا اپنا ناؤں عیاں کرنا ، کچھ نشان دھرنا“ ۔ ”سیف الملوک و بدیع الجہاں“ کا موضوع بھی عشق ہے جس میں غواصی نے بتایا ہے :

کہ سیف الملوک ہووے بدیع الجہاں یو دونوں میں عالم منے بے مثال
ان دونوں کا داستان بول توں سو دفتر ان عشق کا کھول توں
ابن نشاطی نے بھی ”ہمبولسن“ میں عشق ہی کے راز کھولے ہیں :

سراسر عشق کے ہیں اس میں رازاں کیے سو عشق بازی عشق بازاں
یہی اس دور کے ادب کا بنیادی موضوع ہے ۔
ازمنہ وسطیٰ کا معاشرہ ”بادشاہوں“ کا معاشرہ تھا اور سارا معاشرہ اسی ”ادارے“ کے اردگرد گھومتا تھا ۔ اسی لیے اس دور کے ادب میں سارے کردار شہزادے شہزادیاں ، بادشاہ وزیر ، راجے مہاراجے ملتے ہیں ۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ سر زمین دکن کی تہذیب ، شمالی ہند کی طرح ، فارسی تہذیب اور اس کے طرز احساس کے زیر اثر بدل کر ایک نئے قالب میں ڈھل رہی ہے ۔ سیاست میں ، انتظام سلطنت میں ، فوجی تربیت و تنظیم میں ، آدابِ نفل اور آرائش و زیبائش میں ، لباس ، کھانے پینے ، رہنے سہنے ، اٹھنے بیٹھنے میں اسی تہذیب کی ہیروئی کی جا رہی ہے ۔ یہی عمل ادبی سطح پر بھی ہو رہا ہے اور فارسی تصانیف کو ، ان کے فکر و خیال کو اردو کے قالب میں ڈھالا جا رہا ہے ۔ اسی لیے یہ سارا دور ادب و تہذیب کا گہوارہ ہے ۔ یہی ہی کوئی قابل ذکر تصنیف ایسی ہو جو فارسی سے نہ لی گئی ہو ۔ ”ملا“ وجہی کی ”سب رس“ فتاحی کی تصنیف ”دستور عشاق“ کے نثری خلاصے ”قصہ حسن و دل“ سے ماخوذ ہے ۔ غواصی کی مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجہاں“ کا موضوع و قصہ فارسی ”الف لیلة“ سے لیا گیا ہے ۔ ”مینا ستوتی“ بھی کسی فارسی رسالے سے ماخوذ ہے جیسا کہ غواصی نے خود بتایا ہے :

رسالہ اتھا فارسی یو اول کیا نظم دکنی سیتی بے بدل
”طوطی نامہ“ نقشبندی کی فارسی نثری تصنیف ”طوطی نامہ“ سے ماخوذ ہے ۔ اس کا اعتراف غواصی نے ان الفاظ میں کیا ہے کہ :

ہوئے حضرت نقشبندی بیچ مدد دیا میں ایسے تو رواج اس مند
پراگندہ خاطر نہ کر اس بدل کیا ترجیع مختصر اس بدل

ابن نشاۃ کی ”پہولین“ بھی ایک فارسی قصے ”ہساتین“ کا ترجمہ ہے :
ہساتین جو حکایت فارسی ہے لطافت دیکھنے کی آرسی ہے
بچن کے باغ کی لے باغبانی ہساتین کی کئی سو ترجمانی
محمد قلی قطب شاہ نے حافظ کی غزلیں کی غزلیں اردو میں ترجمہ کی ہیں۔ احمد کی
لیلیٰ مجنوں اور یوسف زلیخا بھی فارسی سے ماخوذ اور ترجمہ ہیں۔ حتیٰ کہ
گولکنڈا کے آخری دور میں جب میلاد ناموں، معراج ناموں، وفات ناموں اور
واقعات کربلا پر مثنویوں کا رواج پڑھا تو بھی شاعروں کی نظر فارسی زبان کی اسی
قسم کی تصانیف پر پڑی۔ عبداللطیف نے وفات نامہ لکھا تو اُسے فارسی سے لے
کر اردو کا جامہ پہنایا اور بتایا :

کیا ترجمہ اسکوں دکھنی زبان ولے ہر کسے زیب ہونے عیاں
اتھے سال پیہر کہ ہجرت کبرا ہوا اوسوقت دکھنی یو ترجمہ
فارسی تہذیب ترجموں کے ذریعے ہندوی تہذیب کو ایک نئی توانائی اور
ایک لیا نکھار دے رہی ہے۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ ترجمے کس طرح ایک
تہذیب اور اس کے ادب کی کاپیا کلپ کر دیتے ہیں، دکنی ادب کا مطالعہ خاص
دلچسپی کا حامل ہو جاتا ہے۔ اس عمل نے اردو ادب کی پہلی روایت کو، جو
خالص ہندوی روایت تھی، بدل کر فارسی تہذیب اور اس کے طرز احساس و روایت
سے اس طور پر پیوست کیا کہ ایک نئی ”ہند ایرانی تہذیب“ وجود میں آ گئی
جو ”ایرانی“ رنگ و آہنگ کی حامل ہونے ہوئے بھی ”ہندوی“ تھی۔ اگر
فارسی روایت ہندوی روایت کو اس طور پر نہ بدلتی تو اس بزرعظیم کی قدیم
تہذیب گل مڑ کر کبھی کی فنا ہو چکی ہوتی۔ اس تخلیقی عمل استزاج نے خود
ہندوی طرز احساس کو نہ صرف فنا ہونے سے بچا لیا بلکہ ”اسلامی ایرانی“ اثرات
کو اس بزرعظیم کے ماحول و فضا میں رنگ کر ایک طرف ہندو تہذیب کو بدل
دیا اور دوسری طرف جہاں کے مسلمانوں کو بھی ایسی تہذیب دی جس میں بزرعظیم
کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے ہر علاقے کے مسلمان یکساں طور پر شریک تھے
اور جسے آج ہم ”ہند مسلم ثقافت“ کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ خود اردو زبان
اسی تہذیبی عمل کا عظیم لسانی ثمر ہے۔

گولکنڈا میں نثر کی بھی بڑی روایت ملتی ہے۔ بیجاپور میں یہ روایت کمزور
ہے۔ وہاں نثر عوامی سطح پر صرف تبلیغی مقاصد کے لیے استعمال میں آ رہی ہے اور
اس میں ”ادبیت“ عفا ہے۔ جامع کی ”کلمۃ الحقائق“ کو اولیت کا درجہ ضرور
حاصل ہے لیکن گولکنڈا کی پہلی نثری تصنیف ”سب رس“ آج بھی تاریخی اعتبار

سے اردو نثر کا شاہکار ہے۔ یہاں ادبیت بھی ہے اور فنکار کا وہ شعوری عمل بھی
جو کسی تحریر کو ادب بناتا ہے۔ یہاں وجہی قدیم اردو نثر کو فارسی نثر کی
سطح پر لانے کی کوشش کر رہا ہے اور مخصوص فکر و منصوبہ کے ساتھ ایک لیا
اسلوب بنا رہا ہے۔ وہ جو کچھ کر رہا ہے شعور کے ساتھ کر رہا ہے۔ یہاں اہتمام
ہے، التزام ہے۔ اسی لیے کہتا ہے کہ :

”آج لکن اس جہان میں ہندوستان میں ہندی (اردو) زبان سوں، اس
لطافت اس چھنداں سوں نظم ہو کر ملا کر، گلا کر نہیں ہولیا۔۔۔
دانش کے تیشے سوں پہاڑ الٹایا تو یہ شیریں پایا تو یوں ”نوی باٹ“
پیدا ہوئی۔“

ازمنہ وسطیٰ کا یہ کلچر شاعرانہ کلچر تھا۔ شاعری کو نہ صرف زندگی میں
سب سے اہم مقام حاصل تھا بلکہ یہ ایک عام خیال تھا کہ اس سے تا ابد نام روشن
رہتا ہے۔ اس دور میں نثر کی کوئی خاص اہمیت نہیں تھی۔ وہ موضوعات بھی جو
آج نثر اور صرف نثر میں ادا کیے جاتے ہیں، اُس زمانے میں نظم میں بیان کیے
جاتے تھے۔ وجہی کی یہ کوشش کہ وہ نثر کو نظم میں گھلا کر ملا کر،
ایک کر رہا ہے، اسی انداز فکر اور غالب تہذیبی رجحان کا نتیجہ ہے۔ چلی بار
خواجہ ہندہ نواز گیسودراز کی فارسی تصنیف ”شرح تمہیدات ہمدانی“ کے اردو
ترجمے میں نثر کے ایک الگ وجود کا احساس ہوتا ہے۔ ترجمہ کرتے وقت خدائما
کے سامنے مقصد مذہبی تھا۔ وجہی کی طرح ”نوی باٹ“ پیدا کرنا نہیں تھا۔
لیکن نثر کی یہ روایت آگے چل کر میراں یعقوب تک پہنچی تو جہاں نثر کا الگ
مزاج اور واضح ہو گیا۔ یہاں عبارت سادگی کی طرف آ گئی ہے اور اس میں ”نثریت“
کا احساس گہرا ہو گیا ہے۔ ”شمال الاقیا“ میں نثر وہ کام کر رہی ہے جو نظم
کے ذریعے ممکن نہیں تھا۔ ”شرح تمہیدات“ کے ترجمے سے یہ بات بھی سامنے آتی
ہے کہ وہ فلسفہ تصوف جو اب تک جامع اور بالخصوص اعلیٰ سے منسوب کیا
جاتا رہا ہے، جس میں جامع نے آب و آتش اور خاک و باد کو بنیاد بنایا تھا اور
جس میں امین الدین اعلیٰ نے ان عناصر اربعہ کے ساتھ خالی (خلا) یا ہوا کو بھی
ایک عنصر تسلیم کیا تھا، دراصل اعلیٰ و جامع کی فکر کا نتیجہ نہیں تھا بلکہ اس
کے خالق بھی خواجہ ہندہ نواز گیسو دراز تھے جو کہتے ہیں کہ ”ہارے اپنی
پچھان کا عشق یقی رکھ کہ کیا ہوں۔ یا مانی ہوں یا بانی ہوں یا آگ ہوں یا
بارا ہوں یا خالی ہوں یا نفس ہوں یا دل ہوں یا روح ہوں یا سر ہوں یا

نور ہوں^۱۔ یہاں وہ سارے تصورات آ جاتے ہیں جو صدیوں تک مختلف شکلوں میں دکن میں مقبول رہے ہیں۔ اس نقطہ نظر سے بھی ”شرح“ کا مطالعہ خاص دل چسپی کا حامل ہے۔

اس دور میں فارسی کے بجائے اردو میں لکھنے کا رواج، ماسوا اور وجوہ کے، اس لیے بھی بڑھ گیا تھا کہ فارسی کے ذریعے معاشرے کی اکثریت تک پہنچنا اب ممکن نہیں رہا تھا۔ اردو وہ واحد زبان تھی جو نہ صرف چاروں طرف بولی جا رہی تھی بلکہ جس کے ذریعے عوام و خواص، شاہ و گدا سب کو خطاب کیا جا سکتا تھا۔ اسی لیے علی ابن الدین نے جب میراں یعقوب سے ”شائل الاتقیاء“ کو اردو کا جامہ پہنانے کی فرمائش کی تو ان کے پیش نظر بھی یہی مقصد تھا۔ میراں یعقوب کے الفاظ یہ ہیں: ”جو کتاب شائل الاتقیاء کو ہندی زبان میں لیاوے گا ہر کس کو سمجھیا جاوے۔“ اسی وجہ سے پورے دکن میں فارسی نظم و نثر کے ترجمے اردو میں ہو رہے ہیں۔ عبداللطیف کا یہ شعر بھی اسی رجحان کی طرف اشارہ کرتا ہے:

کیا ترجمہ اسکوں دکھنی زبان ولے ہر کسے زیب ہونے عیاں
لسانی نقطہ نظر سے گولکنڈا کی زبان میں کم و بیش وہی خصوصیات ہیں جو ہمیں بیجاپوری زبان میں ملتی ہیں اور جن کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں بیجاپوری کے سلسلے میں کر چکے ہیں۔ تذکیر و تانیث، واحد جمع کے طریقے، فعل اور متعلقات فعل کا استعمال، اسما و صفات میں ”نا“ لگا کر مصدر بنانے کا طریقہ، ’ج‘ قاعدگی کا استعمال، متحرک و ساکن الفاظ میں بے قاعدگی، مستقبل کے لیے ”سی“ کا استعمال، حرف اضافت کا جمع ہونا اور املا وغیرہ کی خصوصیات تقریباً یکساں ہیں۔ جو کچھ فرق ہے وہ دراصل ذخیرۃ الفاظ اور ان الفاظ سے پیدا ہونے والی آوازوں کا ہے۔ گولکنڈا کی زبان میں عربی فارسی کے الفاظ کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں اور یہاں کی زبان کو ایک نیا رنگ روپ دے رہے ہیں۔ ان صفحات کے مطالعے سے گولکنڈا اور اس کے ادب کا ایک خاکہ سامنے آ جاتا ہے۔ اب رہی یہ بات کہ اس ادب کے خد و خال کیا تھے اور اس کی انفرادی و نمایاں خصوصیات کیا تھیں؟ ان کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔



۱۔ مترجمہ شرح تمہیدات ہمدانی: از میراں جی خدا نما، (قلبی) المبین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

دوسرا باب

فارسی روایت کا آغاز

(۱۵۱۸ء-۱۵۸۰ء)

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، سلطنت گولکنڈا کے بانی سلطان قلی قطب شاہ کا دور حکومت ۱۵۱۸/۹۲۴ء سے شروع ہوتا ہے اور اس کے جانشین ابراہیم قطب شاہ کا عہد حکومت ۱۵۸۰/۹۸۸ء میں ختم ہو جاتا ہے۔ اس چونسٹھ سال کے عرصے میں بہت سے فارسی شعرا کے نام سامنے آتے ہیں۔ تاریخ قطب شاہی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ’ملا‘ حسین طبسی نے، جو سلطان قلی قطب شاہ کا قاضی القضاۃ اور ایرانی عالم تھا، ایک کتاب تصنیف کی تھی جس میں حلال اور حرام جانوروں کی بابت شرعی نقطہ نظر سے روشنی ڈالی تھی اور ان سب جانوروں اور پرندوں کا ذکر کیا تھا جو ہندوستان اور ایران میں پائے جاتے ہیں۔ طبسی نے جہاں فارسی و ترکی میں ان جانوروں اور پرندوں کے نام دیے تھے وہاں دکنی میں بھی ان کے مترادف الفاظ لکھے تھے۔ ان ناموں کو دیکھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس زمانے میں بھی دکنی ایک ایسی زبان تھی جس کی اہمیت، کسی ایسی کتاب میں جس کا مخاطب عام آدمی ہو، مسلم تھی۔ طبسی نے سکی (مکھی)، کویتیر (کیوٹر)، گدہ (گدھا)، تئدہ (ٹڈا)، ٹرستی (ایک شکاری پرندہ)، لالڈک (لالڈک، بھڑیا) اور لوہیری (لومڑی) وغیرہ الفاظ اس کتاب میں درج کیے ہیں۔

بعد کے آنے والے شعرا نے اس دور کے چند اردو شاعروں کا ذکر اپنے کلام میں کر کے ہمارے ذوق تجسس کو تازہ کر دیا ہے۔ پد قلی قطب شاہ (۱۵۸۸ء-۱۵۲۰/۱۵۸۰ء) ظہیر غازی اور النوری کے ساتھ محمود اور فیروز کا

ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے :

اگر محمود پور فیروز بے ہوش ہویں عجب کیا ہے

ہوئے بچ وصف نا کرسک ظہیر پور انوری بے ہوش

”ملا“ وجہی نے ”قطب مشتری“ میں انہیں جس طرح یاد کیا ہے ، اندازہ ہوتا ہے کہ فیروز و محمود دونوں شاعری میں ”نادر“ تھے اور شاعری کا وہ مخصوص مزاج ، جو وجہی کے کلام میں نظر آتا ہے ، اس کی داغ بیل انہی نے ڈالی تھی :

کہ فیروز محمود اچھتے جو آج تو اس شعر کون بھوت ہوتا رواج
کہ نادر تھے دونوں ہی اس کام میں کیا نہیں کہنے بول اجھوں قام میں
”ملا“ وجہی ”قطب مشتری“ میں ایک اور جگہ فیروز کو یاد کرتا ہے :

کہ فیروز آ خواب میں رات کون دعا دے کے چومے مرے ہات کون
کہیا ہے توں یو شعر ایسا ’سرس کہ پڑے کون عالم گرے سب ہوس

توں ایسی طرز دل نے پنجا نوی کہ دسرے کریں سب تری پیروی

”پنہولین“ میں ابن نشاطی نے ”استاد فیروز“ کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے :

توں وہ کیا کروں فیروز استاد جو دیتے شاعری کا کچھ میری داد
اور ”ملا“ خیالی کو یوں یاد کیا ہے :

اچھے تو دیکھتے ”ملا“ خیالی یوں میں برتیا ہوں سب صاحب کمالی
”داستان فتح جنگ“^۱ میں سید اعظم نے خیالی کا ذکر یوں کیا :

خیالی کی فوجاں غواصی کی بحر ہلالی کے گوہر پور ہمیری کی لہر
آنے والی نسلوں کے شعرا نے جس انداز اور احترام سے فیروز ، محمود اور

خیالی کا ذکر کیا ہے اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ لوگ اپنے دور کے نامور شعرا تھے اور انہوں نے اپنے طرز سخن سے ایک ایسی راہ نکالی تھی

جسے آنے والی نسلوں نے قبول کیا اور آگے بڑھایا ۔ اسی لیے جب وہ اپنے کلام میں ان خصوصیات کو برتتے تو انہیں وہ لوگ یاد آ جاتے جنہوں نے اس

مخصوص مزاج اور طرز سخن کی داغ بیل ڈالی تھی ۔ فیروز ، محمود اور خیالی کے کلام کے مطالعے سے (جو اب تک نایاب تھا) یہ بات سامنے آتی ہے کہ انہوں نے

اپنی شاعری میں فارسی اصناف ، مجوز ، اسلوب ، لہجہ ، بندش و تراکیب اور صنمیات و اشارات کی پیروی کر کے ذکھی اردو کو ، ہندوی روایت کے برخلاف ،

فارسی کے سانچے میں ڈھالنے کی شعوری کوشش کی تھی ۔ آج جب ہم محمود ،

۱۔ داستان فتح جنگ : از سید اعظم (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

فیروز اور خیالی کے کلام کا مقابلہ آنے والی نسلوں کے شعرا سے کرتے ہیں تو ہمیں ان کے کلام میں کوئی ایسی منفرد خصوصیت نظر نہیں آتی جس کی وجہ سے آنے والے شعرا نے انہیں یاد کیا تھا ۔ ادب کی تاریخ شاہد ہے کہ جب زبان و بیان کے کسی امکان کو بعد کی نسلیں اپنے تصرف میں لے آتی ہیں تو ایک زمانہ گزرنے کے بعد یہ سمجھنا دشوار ہو جاتا ہے کہ پیش روؤں میں آخر ایسی کیا خصوصیت تھی جس کی پیروی ان لوگوں نے کی تھی ۔ آج فیروز ، محمود اور خیالی کی حیثیت اس بھوک کی سی رہ جاتی ہے جس کا ست بھد قلی ، وجہی ، غواصی اور ابن نشاطی وغیرہ پی لیتے ہیں ۔

فیروز بیدری ، جس کا نام قطب دین قادری تھا ، بہنی سلطنت کے زوال کے بعد گولکنڈا چلا آیا ۔ ”ہرت نامہ“ کے ایک شعر میں اس نے اپنا نام ، تخلص ، سلسلہ اور وطن کو اس طرح ظاہر کیا ہے :

مجھے ناؤں ہے قطب دین قادری تخلص سو فیروز ہے بیدری

”ملا“ وجہی نے ان اشعار میں ، جن کا ذکر اوپر آچکا ہے ، فیروز اور محمود کو جس انداز میں یاد کیا ہے ، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ”قطب مشتری“ کے سال

تصنیف (۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ع) سے بہت پہلے ان دونوں کا انتقال ہو چکا تھا اور ان کا کلام نئی نسل کے شعرا بھد قلی قطب شاہ اور وجہی وغیرہ کے لیے قابل تقلید

تھا ۔ فیروز کے ”ہرت نامہ“ اور چند غزلوں کے علاوہ ہمارے پاس کوئی اور چیز نہیں ہے جس سے ان کی پوری قدر و قیمت کا اندازہ لگا سکیں ۔ لیکن یہ بات

یقینی ہے کہ فیروز و محمود نے ایک نیم پختہ ، آدھ کھری ادبی زبان میں فارسی زبان کا رس گھول کر جس روایت کو جنم دیا اس نے گولکنڈا میں بالخصوص

اردو شاعری کے اسلوب کا رخ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے موڑ دیا ۔ فیروز اور محمود کے زبان و بیان ، بعد کے آنے والے شعرا سے بھی زیادہ صاف ہیں اور اس کی وجہ یہ

ہے کہ انہوں نے شعوری طور پر اس زبان کے مزاج و معیار کو فارسی زبان کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی ۔ بعد کے دور میں اصناف ، مجوز ، اسلوب و لہجہ کے

رنگ و آہنگ کا معیار و اثر تو قائم رہا لیکن ہندوی اور مقامی زبانوں کے الفاظ کا استعمال ”مقابلہ“ پڑھ گیا ۔

”ہرت نامہ“ ۱۲۱ اشعار پر مشتمل ایک مدحیہ نظم ہے جس میں فیروز نے

حضرت عبدالقادر جیلانی کی مدح کر کے انہیں پیر و مرشد شیخ ابراہیم خلدوم جی

(م-۳۹۷/۵۹۶۵ع) کی مدح میں اشعار کہے ہیں اور اپنے پیر و مرشد کو اس طرح دعا دی ہے جس طرح ایک زلہ آدمی دوسرے زلہ آدمی کو دیتا ہے :

برایم مخدوم جی جیونا
مے صرف وحدت سدا پیونا
اس سے قطعی طور پر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فیروز نے ”ہرت نامہ“ مخدوم جی کی وفات (۵۹۷۳) سے پہلے تصنیف کیا تھا۔

غور سے اس مدحیہ نظم کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس نظم کے لکھنے کا مقصد حضرت عبدالقادر جیلانی کی مدح نہیں ہے بلکہ یہ ساری پیش بندی اپنے پیر و مرشد مخدوم جی کی مدح کے لیے کی گئی ہے۔ طریقہ یہ اختیار کیا گیا ہے کہ پہلے غوث اعظم کی تعریف کر کے انہیں : ع
علی بعد برحق اسماء ولی
اور

محمی الدین سو پیر میرا ہے

کہا گیا ہے۔ اور پھر لکھا ہے کہ ایک رات وقتِ صبح، جو قبولِ دعا کا وقت ہے، خواب میں ایک بُر لور گھر دیکھا۔ پوچھنے پر معلوم ہوا کہ یہ محمی الدین کا آستانہ ہے۔ شاعر گھر کے اندر جانے کی آرزو کرتا ہے تاکہ غوث اعظم کے دیدار سے مشرف ہو۔ اتنے میں درمیان کا پردہ اٹھ جاتا ہے اور وہ اندر داخل ہو جاتا ہے جہاں وہ غوث اعظم کو دیکھ کر اپنا سر ان کے قدموں پر رکھ دیتا ہے اور ہاتھ جوڑ کر سامنے کھڑا ہو جاتا ہے۔ غوث اعظم اسے اٹھنے کا اشارہ کرتے ہیں اور مرید ہونے کی بشارت دیتے ہیں۔ اس کے بعد فیروز یہ کہہ کر گریز کرتا ہے کہ محمی الدین (غوث اعظم) تو میرے خواب میں آئے تھے لیکن بیداری میں میں نے ”مخدوم جی“ کو پا لیا :

محمی الدین ہم سونے میں آیا
سو میں جاگ مخدوم جی پالیا

اس کے بعد ساری خصوصیات، جو غوث اعظم کے سلسلے میں بیان کی ہیں، مخدوم جی میں دیکھنے لگتا ہے اور ”محمی الدین ثانی“ کہہ کر اس طرح مدح کرتا ہے :

محمی الدین ثانی سو مخدوم جیو
ارے جیو اس پت پر ہم تہہ پو
برایم مخدوم جی جیونا
مے صرف وحدت سدا پیونا
پڑا پیر مخدوم جی جگ سنے
منکبں نعمتوں معتقد اس کئے

۱۔ ”در سال خمصد و ہفتاد و سہ ہجری از دار ہرملال بقرب ایزد متعال پیوست“
خزینۃ الاصفیاء : جلد اول، ص ۱۲۶، مطبع مہر ہند، لکھنؤ، ۱۹۲۹ء۔

وہی بھول جس بھول کی ہاس تون
کرمیاں کی مجلس کرامت تجھے
توں سلطان جگ کا و جگ میں فقیر
صبحاں توں طلب دار کرتار کا
محبت کے دریا میں غواص توں
جسے پیر مخدوم جی ہاک ہے
جسے پیر مخدوم جی عشق باز
سو مخدوم جی پیر فیروز کا
جو تیری نظر مجھ پہ یکبار ہوئے
محمی الدین تیرا توں میرا میان
توں میرے، محمی الدین کے درمیان
کہیا تو کہ فیروز میرا مرید
بڑے بخت میرے جو تیرا مرید
اس مدحیہ نظم کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ فیروز نے مرید ہونے کے فوراً بعد اسے لکھا تھا۔ اس نظم میں وہ روانی، سلاست اور لہجہ محسوس ہوتا ہے جو فارسی زبان کے ساتھ مخصوص ہے۔ فیروز اسی اسلوب اور طرزِ ادا کے بانی کی حیثیت رکھتا ہے۔ آج سے تقریباً سوا چار سو سال پہلے فارسی اسلوب کو قدیم اردو کے اندر سمونے کی کوشش میں فیروز اور اس کے معاصر شعرا نے کتنا خونِ جگر صرف کیا ہوگا، اس کا اندازہ وہ لوگ کر سکتے ہیں جنہوں نے کسی دوسری زبان کے اسلوب و مزاج کو اپنی زبان میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ جنہوں نے کسی مخصوص اسلوب کے رنگ و آہنگ کو اپنی تخلیقات میں اُبھارنے کا عمل کیا ہے یا انہوں نے گہنے جنگل میں، جہاں انسان چلتا بھول جائے، لیا راستہ بنانے کا کام کیا ہے۔ فیروز کے ہاں اسلوب و طرزِ بیان ہی بنیادی اہمیت رکھتا ہے جس کے ذریعے اس نے اردو زبان میں ایک نئی شان اور ایک نئی تخلیقی قوت پیدا کر کے آنے والے شعرا کے لیے راستہ ہموار کر دیا۔ اگر فیروز، محمود اور خیالی وغیرہ اس دور میں یہ کام انجام نہ دیتے تو پھر قلی قطب شاہ، وجہی اور غواصی بھی زبان و بیان کے جنگل میں اسی طرح بھٹکتے راتے جس طرح اُن کے بہت سے ہم عصر، اس روایت سے الگ رہ کر، بے لام و نشان رہ گئے۔

فارسی زبان : لہجہ، آہنگ و اسلوب کا نور ظہور فیروز کی غزل میں بھی ہوتا ہے لیکن یہ عمل زیادہ چمک دمک کے ساتھ محمود اور حسن شوق کے ہاں نظر آتا ہے۔ جب فیروز اپنی غزل میں یہ اسلوب اور لہجہ پیدا کرتا ہے تو وہ

غزل کی اس روایت کی طرف قدم بڑھاتا ہے جس کے فراز پر آج حضرت ولی کھڑے ہیں :

باقوت نے سرائی دو لعل پر آدھر تھہ
کبوں کر عقیق ہوں گے اس رنگ کے یمن میں
تیری کمر کی ہاوی سیکھ سیکھ ہوا جو دیلا
جٹوں تار پیرین کا ، یہ تار پیرین میں

”کیوں کر عقیق ہوں گے اس رنگ کے یمن میں“ یا ”جٹوں تار پیرین کا ، یہ تار پیرین میں“۔ یہ وہ لہجہ و طرز ادا ہے جو ایک نیا اسلوب ہے اور جو بعد میں مقبول ہو کر ، نئی نسل کے شعرا کے تصرف میں آکر اتنا عام اور ہامال ہو جاتا ہے کہ آج خود اہل نظر کو بھی نظر نہیں آتا کہ ان لوگوں کی کیا اہمیت تھی ۔ یہ میز جس پر میں لکھ رہا ہوں اور جو خوب صورت و آرام دہ ہے ، آج سینکڑوں ہزاروں بڑھئی نہ صرف اس جیسی بلکہ اس سے کہیں بہتر میزیں بنا سکتے ہیں ۔ لیکن اس بڑھئی نے کتنا عظیم تخلیقی کارنامہ انجام دیا ہوگا جس نے برسوں کی محنت ، جد و جہد اور اپنے پورے شعور کے ساتھ پہلی میز بنائی ہوگی اور جو آج مجھے نہایت بھونڈی ، بد وضع اور ایک دلچسپ عجوبہ سی معلوم ہوتی ہے ۔ فیروز و محمود کے اسلوب کی بھی یہی حیثیت و اہمیت ہے ۔ فیروز کی اسی غزل کے چند شعر اور دیکھئے :

سرو قدت سہاوے جو نوہار بن میں
نازک نہال پنچیا اس جیو کے چمن میں
دو تین ہر قدم قل میں قرش کر بیھاؤں
جوں ہنس چلے اٹک نے سو دھن بندے انکن میں
جس بزم میں بھی جھمکیے میرا جو چاند سب نس
رونا اچھوں و جلتا جٹوں شمع انجمن میں
گوربان سہیلیاں میں سب جگ کیاں بساریاں
جب سانولی سکھی سوں مائل ہوا دکھوں میں
فیروز جے صمد کا دیکھن جلال صوری
ہر حال اس صنم کا آکھیں خیال من میں

اب فیروز کی ایک غزل اور پڑھیے :

سنگار بن کا سرو ہے سو خط ترا اے شہ ہری
”کھ بھول نے نازک دے تو حور ہے یا استری

خوبان میں ورساؤں توں خوش شکل خوش آواز توں
ہو رنگ کرتی ناز توں چنچل سلکھن چھند بھری
یہ انگ ہاون پاس کر ابھرن مکمل راس کر
راتا مرصع کاس کر ”مکتی“ سو ہے چولی ہری
اے نار سب سنگار سوں پگ پائلاں چھنکار سوں
جب سیج آوے پیار سوں ہوسی بدھاوا ہم گھڑی
سو دھن کھیے فیروزیا ایسے دوانا کی کیا
تھہ کار نئیں تھیا ریا جیو تو اے مجھ باوری

ان غزلوں کے مزاج میں ، اوزان و آہنگ اور قافیے کے اہتمام میں یہی رنگِ سخن ابھرتا نظر آتا ہے ۔ اس میں گیتوں کی سی منہاس کا احساس اس لیے ہوتا ہے کہ ہر اکرتی الفاظ عشق کے جذبات کے ساتھ مل کر بیٹھے ہو جاتے ہیں ۔ فیروز کی غزلوں میں تصور عشق مجازی ہے لیکن اس کا رخ عشقِ حقیقی کی طرف بھی ہے ۔ یہاں ہندوی و فارسی اثرات ایک نئے توازن کے ساتھ گلے مل رہے ہیں ۔ محبوب ”حور“ بھی ہے اور ”استری“ بھی ۔ وہ ”چنچل سلکھن چھند بھری“ بھی ہے اور ”خوش شکل و خوش آواز“ بھی ۔ ”تار پیرین ، شمع انجمن ، سروقدی“ کا بھی ذکر ہے اور ”سانولی سکھی ، گوری سہیلی“ کا بھی ۔

”ہرت نامہ“ اور فیروز کی غزلوں کی زبان پر ، جہاں فارسی اسلوب کا اثر اے ایک نئی ادبی شکل دے رہا ہے ، وہاں پنجابی لہجہ و الفاظ کا اثر بھی نمایاں ہے ۔ یہ اثر سارے دکن اور سارے شال میں ہمیں شروع ہی سے نظر آتا ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ اہل پنجاب شروع ہی سے اس زبان کی تشکیل و تعمیر میں شریک رہے ہیں اور اس کا بنیادی لہجہ اس زبان کے بولنے والوں کے خون سے پل بڑھ کر جوان ہوا ہے ۔ ”ہرت نامہ“ اور غزلوں کے ان چند مصرعوں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ یہ اثرات کس طرح ایک دوسرے سے گہل مل کر اب اردو کے لہجے میں پیوست ہو گئے ہیں :

ع :	”تیں عین دستا علی کا یقی“	(ہرت نامہ)
ع :	”دیں ج منے سب سیادت کے سین“	”
ع :	”نہ روشن دے چندر جوں سورتل“	”
ع :	”چھاپا سو کی منج تھی آکھنا“	”
ع :	”پا جیو نے تو ”بن پاس ہے“	”

ع : جیوں ہنس چلے لڑکے سو دھن ہنڈے انگن میں (غزل)
 ع : گوریاں سہیلیاں میں سب جگ کیاں بساریاں
 ع : ہر حال اس دم کا آکھیں خیال من میں
 ع : سو دھن کہے فیروزیا ایسے دوانا کی کیا

اس دور کی زبان اس نقطہ نظر سے خاص اہمیت کی حامل ہے کہ ابھی مختلف لسانی اثرات ایک دوسرے کے ساتھ آنکھ بھولی سی کھیل رہے ہیں۔ وہ ایک وقت نظر بھی آ رہے ہیں اور چھپ بھی رہے ہیں۔

محمود کی شاعری میں یہ رنگ سخن، یہ لہجہ اور یہ آہنگ زیادہ ابھر کر سامنے آتا ہے، اور اس کا ایک سبب یہ ہے کہ محمود کا کافی کلام ہمارے سامنے ہے جس کے ذریعے اس کی شاعری کا مطالعہ، فیروز کے مقابلے میں، زیادہ تفصیل کے ساتھ کیا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ ہم نے لکھا ہے، محمود کی استادی اور شہرت کا سبب بھی وہی تھا جو استاد فیروز کی شہرت کا تھا۔ محمود کے کلام کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ قدیم اردو ادبی اسلوب کی سرحد میں داخل ہو گئی ہے اور فارسی اسلوب و لہجہ سے اپنے مزاج کی تربیت کر رہی ہے۔ فیروز کی طرح محمود بھی شال سے دکن میں گیا تھا۔ وہ ایک قادر الکلام شاعر تھا جس نے اردو کے علاوہ فارسی، افغانی اور پنجابی میں بھی شاعری کی تھی لیکن اس کی اصل شہرت اردو کلام کی وجہ سے تھی :

شعر شیریں کا تیرا لے ہے رواج دکھائی منے
 طوطیاں اپنے ہراں کے بند میں دنگر کئے (محمود)

محمود کے کلام سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ شاہ شہباز کا مرید تھا :

کہے شاہ شہباز محمود کون
 قدم رکھ توں ہر فن مہانے ثبوت

محمود کون شہباز بولے صریح کھول

تن خصلتان کون چھوڑ جو پاوے وصال کون

ایک ”جھولنا“ میں، جو گجبری کی ایک صنف ہے، شاہ شہباز کا اس طرح ذکر کرتا ہے :

تیرے تین سدا ہیں مست لالہ، میرے دلکوں مار بھوش کئے
 میرے حال کون دیکھ بے حال ہوئے لوگ دیکھ کے ہمہ خروش کئے

دیکھو ہر شہباز ٹک دیکھنے میں یاراں سب سگل مدہوش کئے
 محمود دیکھہ تجھواں دل میں تیرے جیو کون پیو مے نوش کئے
 شاہ شہباز، جن کا اصل نام ملک شرف الدین بن ملک عبدالقدوس تھا، شہر احمد آباد میں رہتے تھے اور شاہ علی خطیب (خلیفہ مخدوم قطب عالم بخاری) کے مرید تھے۔ احمد آباد کا حاکم آپ سے ناراض ہو گیا تو برہان پور چلے آئے اور بادشاہ خاندیس عینا عادل خان نے قلعہ اسیر کے قریب آپ کو رہنے کے لیے جگہ دی۔ انہوں نے ۱۰ ربیع الآخر ۹۳۳ھ/۱۵۲۷ء میں وفات پائی۔ ”مضامین حقائق و معارف میں ارشادات ان کے بہت ہیں“۔ پہلے دو شعروں میں محمود نے اپنے بہر کے انہی ارشادات کا ذکر کیا ہے۔

”سب رس“ کے ایک قلمی نسخے کے ترقیمے سے معلوم ہوتا ہے کہ وجہی کا سلسلہ بھی ایک واسطے سے ہر شہباز سے ملتا ہے۔ ترقیمے میں لکھا ہے کہ ”مولانا وجہی چشتی کے ہر شاہ علی متقی کے ہر میاں شاہ باز ابی ہمہ چشتی گزراست“۔ اس ترقیمے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاہ علی متقی ملتان (م-۱۵۹۷/۱۵۶۷ء) اور محمود کم و بیش ہم عصر تھے اور ”ملا“ وجہی سے ایک نسل چلے تھے۔

محمود کا بیشتر کلام غزلوں پر مشتمل ہے لیکن ساتھ ساتھ اس نے ”جھولنا، مرثیہ، قصیدہ، کہت اور دوہرے بھی لکھے ہیں۔ کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ فارسی سے اس کا گہرا تعلق ہے اور وہ فارسی اسلوب، مضامین، رمز و کنایہ کو قادر الکلامی کے ساتھ اردو شاعری میں استعمال کر رہا ہے اور اسے ایک لیا رخ دے کر ایک نئے مزاج و لہجہ سے آشنا کر رہا ہے۔ محمود کے کلام کو دیکھ کر اردو زبان کے اظہار بیان میں ایک واضح تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں غزل ابی پوری ہیئت و خصوصیت کے ساتھ استعمال میں

۱۔ برکات الاولیا : مصنفہ امام الدان احمد، ص ۶۳۔

۲۔ تاریخ برہان پور : ص ۱۰۵-۱۰۸، مطبوعہ شیخ چمن کوثر تاجر کتب، برہان پور۔

۳۔ تذکرہ مخطوطات ادارہ ادبیات اردو، ص ۳۲۳، مطبوعہ ادارہ ادبیات اردو، حیدر آباد دکن، جلد ۳۔

۴۔ تاریخ برہان پور : ص ۱۱۸۔

۵۔ بغض قلمی : انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

آ رہی ہے۔ ان چند اشعار سے اردو شاعری کے اس قدیم دور کے نئے رجحان، نئے اسلوب اور نئے طرز ادا کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

نرد بازی عشق کے دایم لکھا ہے کھیل نے
محمود عاجز کون ایسا حیرت منے ششدر کیے
جو کوئی تمہارے عشق کی حالت سنی ماہر ہوا
چھوڑا سگل اسلام کون تجہ زلف میں کانر ہوا
ظاہر گنگا کے جل سیتی نہانا سو کچھ نہیں اے بہن
خونِ جگر کے زہر سون نہایا سو او ظاہر ہوا
دو جگ سیتی فارغ ہو اچھے رلد و نظر باز
محمود دیوانہ ہو پھرے تیرے درس کا
دلی ہوں روشنی دلکوں مدد اسداد روئے سوں
چراغ بے ہوا روشن کئے ہانی سنی یاران
ہر کہ محمود دنیا میں توں رسم آمیز عالم کوں
ایسا سکھ موڑ کر بیٹھے جو تھے جج جیو کے یاران
گر کان میں تجہ کوں ارے اس باغ میں غنچے سگل
کرتے ہیں سو جیبیاں سنی قلہن خاموشی تجھے
سومن سبق اول ہے یو بے تاج کوں مغرور رکھ
یو طفل دل جج عشق کے مکتب منے پڑنا بھیجے
ہے ہاٹ یو دو روز کا تو شا کدر کوں باند چل
مغرور ہو بیٹھا ہے کے اونچے طلا کاری چھچھے
تیری برہ کی فوج نے دل شہر کا کینا اونے
رورو کے جج محمود کا سینے اہر کرتا بھیجے
تیرے مست محمود کوں لے سنا
کنتھے نا ہوسی اس میں تیری بڑائی
لکڑی سنی حیات ہے دنیا میں آگ کوں
منصور کوں ملاحظہ کچھ نہیں ہے دار کا
میں کفش تعلق کوں شیا نقش ہا نم
دیوانے کوں پروا نہیں ہے خارزار کا
محمود کی صفت سنی محمود ہے خبر
اس جگ میں ہیں دسیا مجھے محمود سار کا

ایک غزل کے چار شعر اور دیکھیے :

نا کفر پھانے دلِ حیراں و نہ دیں کوں
از نقشِ چپ و راست خبرِ میں ہے نگین کوں
آودہ اپنے عشق ز بیتیابی عشاق
نیں زلزلہ خاک سوں غم چرخِ ابراں کوں
ہر چند ہوس ہے تجھے اس جگ میں خوشالی
زہار نکو کھول اپس چینِ جبین کوں
ڈرتا ہوں میں اس مستِ سیمِ چشم سوں آخر
بے دیں کریں محمود سے سجدہ نشیں کوں

یہ رنگِ سخن اس طور پر، اس شکل میں، اس جاز کے ساتھ ہمیں محمود کے علاوہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ یہی وہ رنگِ سخن ہے جس کی روانی، سلاست اور شیرینی کو اپنی شاعری میں دیکھ کر ہم قلی قطب شاہ کہہ اٹھتا ہے کہ اگر محمود میرے یہ اشعار دیکھتا تو تعجب نہیں وہ بھی لے ہوش ہو جاتا۔ یہی وہ رنگِ غزل ہے جو حسن شوق کے ہاں ابھرتا ہے۔ ان منتخب اشعار میں ہمیں تغزل کا احساس ہوتا ہے۔ اردو غزل میں ایک نیا رجحان سامنے لیتا دکھائی دیتا ہے۔ یہاں لفظوں کی ترکیب اور بندش سے ایک لمبچہ بنتا ابھرتا نظر آتا ہے اور جب ہم :ع "ظاہر گنگا کے جل سیتی نہانا سو کچھ نہیں اے بہن" کا مقابلہ :ع "منصور کوں ملاحظہ کچھ نہیں ہے دار کا" یا :ع "از نقشِ چپ و راست خبرِ میں ہے نگین کوں" یا :ع "رکھے تجہ نگہ سوں حیا آشنائی" سے کرتے ہیں تو اس نئے لمبچے اور نئے اسلوب کا فرق سامنے آ جاتا ہے۔ اب ہندوی اثرات اردو شاعری سے بھاپ بن کر اڑ رہے ہیں اور ان کی جگہ فارسی اثرات لے رہے ہیں۔ لیکن یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ فارسی اسلوب و لمبچہ ہندوی اسلوب و لمبچہ سے مل کر ایک ایسی نئی شکل اور تبدیلی کو سامنے لا رہا ہے جو نہ خالص فارسی ہے اور نہ خالص ہندوی۔ جس میں نیا پن بھی ہے اور اپنا پن بھی۔ محمود کے ہاں یہ دونوں اثرات مل جل کر دو زبانوں کی تقابلیں کا کام کر رہے ہیں۔ محمود اس دور میں انہی تبدیلیوں کا نمائندہ و ترجمان ہے۔

وہ بنیادی طور پر غزل کا شاعر ہے اور غزل کی ہیئت کو پورے طور پر استعمال میں لا رہا ہے۔ اس کے ہاں ہر غزل میں مطلع اور مقطع ملتا ہے۔ ہر غزل

خراج دینے اور اس کی پیروی کرتے ہوئے اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھاتے رہے۔

عمود کی زبان میں قداست ضرور ہے۔ اس میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو دکنی میں ملتی ہیں۔ جیسے : ع
 ”انکھیاں میریاں لگیاں گانے“ ہمارے دکھ میں جنو گاراں“

میں اسم ، ضمیر ، فعل کی جمع ایک ہی طریقے سے بنائی گئی ہے یا اتھا ، آپے ، ناہوسی ، نکو ، وو ، سنا ، متی ، دسنا ، لمبھانا وغیرہ الفاظ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی اس کے کلام پر غالب رنگ فارسی اسلوب کا ہے جو اس دور میں ایک نئے اور دلفریب تھنے کی حیثیت رکھتا ہے اور عمود کو اردو غزل کی روایت کے سمار اول کی کرسی پر بٹھا دیتا ہے۔

”ملا“ خیالی بھی فیروز و عمود کا ہم عصر ہے جس کی ایک غزل کے علاوہ ہمیں کوئی اور چیز نہیں ملی۔ اس کی بنوائی ہوئی دو منزلاء خوب صورت مسجد قلعہ گولکنڈا کے قریب آج بھی موجود ہے جس کے کتبے کے آخری مصرعے ”از برائے آن بود تاریخ او رکن بہشت“ کے دو لفظ ”رکن بہشت“ سے سال تعمیر ۱۵۶۹/۸۹ ع نکلتا ہے۔ گویا اس سال تک بوڑھا ”ملا“ خیالی زندہ تھا۔ ابنِ نشاطی اور سید اعظم نے خیالی کے ”صاحب کمالی“ ہونے اور اس کے فیثل کی بلند پروازی کی جس طرح تعریف کی ہے اس کا ذکر اس باب کے شروع میں ہم کر چکے ہیں۔ ایک غزل کو دیکھ کر (اور یہ بھی پہلی بار منظر عام پر آ رہی ہے) خیالی کی تاریخی اہمیت کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کی جا سکتی۔ اس کی غزل میں وہی مزاج نظر آتا ہے جو فیروز، عمود اور حسن شوق کی غزلوں میں ملتا ہے۔ اس میں روانی، ردیف و قافیہ کا التزام اور فارسی اسلوب کی دھوپ ہندوی اسلوب کی چھاؤں سے اسی طرح مل رہی ہے جس طرح اس کے دوسرے ہم عصروں کے ہاں ملتی دکھائی دیتی ہے۔ غزل^۱ یہ ہے :

بالی سروپ سودھن جون پوتلی نین میں
 صاحب جہاں ایسے سکھیں نہ کوئی لنگھن میں

۱۔ سب رس : حیدرآباد دکن ، اگست ۱۹۳۹ ع۔

۲۔ قدیم بیاض (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

منسار کے چتارے لکھنے ملیں ہیں سارے
 ”مکہ“ دیکھ ”مکہ“ ہمارے گم ہو رہے ان میں
 عجب کبیں گھونگر والے بادل پٹیاں ہے کالے
 تس مانگ کے اُجالے پچلیاں اُنہیاں گگن میں
 لہاریاں جہواں اٹل ہے کالا مسند کچل ہے
 چل میں لین کمل ہے ”پتلیاں بہتور نین میں
 نارنج پھول چانی تس پھول آسانی
 دو پھول زعفرانی اُچھے ہیں سیم تن میں
 اُچھے اُتم رچ سون دھج لے کھڑے ہیں سچ سون
 ٹلسے نہ مست گچ سون ہوسی نہ کس پن میں
 سہکتے سو دوئے گلالاں جھمکے سو جوت کالان
 کس نور کیاں ہلالاں چند سور ہے بدن میں
 یہ بول بولتا ہوں موتی سون رولتا ہوں
 امریت گھولتا ہوں کھٹ دودھ کے رغبین میں
 فارسی میں ہے ہلائی ترکی میں ہے جہالی
 دکھن میں ہے خیالی ، ہے شاعری کے فن میں

خیالی نے اس غزل میں قافیے کا التزام اس طرح رکھا ہے کہ ہر مصرعے میں دو قافیے ہیں۔ تین قافیے ایک سے اور چوتھا قافیہ غزل کے عام قافیے کے مطابق۔ غزل کی ہشت کا یہ روپ فیروز کی ایک غزل میں بھی ملتا ہے جس کے دو شعر یہ ہیں :

لا کے ہلک دکھ تاب میں یوں رات دیکھیا خواب میں
 تھہ مکہ بھنواں عراب میں دو نین دیوے لایا
 جھمکت جبین لاپید ہے ”مکہ“ منے کا بھید ہے
 روشن نہ تیوں خورشید ہے آنکہ بھر نکس دیکھ لایا

اور یہی عمل حسن شوق کے ہاں بھی ملتا ہے جب وہ کہتا ہے :

خوش مانگ لا سنوارے موتی دسیں ہو قارے
 جیوں چاند سون ستارے اوکھے ہیں میام گہن میں
 رائے نین سرنک ہیں وو مست جوں ترنگ ہیں
 کرتے اہمیں چنگ ہیں ”مکہ“ نور کے صحن میں

حسن شوق کی یہ غزل خیالی کی زمین میں ہے۔ اسی زمین میں فیروز کی غزل کا حوالہ اوپر آ چکا ہے۔ غزل کا یہ روپ دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ فیروز، محمود، خیالی اور حسن شوق کی تخلیقی کاوشوں کے زیر اثر دکن میں غزل اپنے قدم جما چکی تھی اور ان شعرا نے اسے ایک ایسا نیا رنگ، نیا رخ اور نیا اسلوب و چنگی دے دی تھی جس کی وجہ سے ان کی استاد کی دھوم سارے دکن میں مچ گئی تھی۔ لیکن جب ہماری نظریں اس روایت کی تلاش میں آ رہی ہیں اور پیچھے کی طرف جاتی ہیں تو وہاں صدیوں کی گترد نے سب کچھ دبا دیا ہے۔ شاید اب سے پچاس سال بعد ہم قدیم ادب کو، نئی کھدائیوں کے بعد، اور زیادہ بہتر طریقے پر سمجھنے کے اہل ہو سکیں گے۔ یہ سب شعرا محمد قلی قطب شاہ اور ملا وجہی کے پیش رو ہیں اور انہی کی روایت پر آنے والے شعرا اپنے کلام کی عبارت کھڑی کرتے ہیں۔



تیسرا باب

فارسی روایت کا رواج

(۱۵۸۰ء—۱۶۱۰ء)

گولکنڈا میں ’ملا‘ خیالی کی تعمیر مسجد (۱۵۶۹/۵۹۷۷ء) کے وقت محمد قلی قطب شاہ کی عمر چار سال تھی اور ابراہیم قطب شاہ کے دور حکومت میں ابھی دس سال کا عرصہ اور باقی تھا۔ بیجاپور میں علی عادل شاہ اول برسر حکومت تھا اور ہندوستان پر مغل شہنشاہ جلال الدین اکبر کو حکومت کرتے تیرہ سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ دکن کی مشہور جنگ ’’جنگ ٹالیکوٹ‘‘ کو چار سال ہو چکے تھے۔ محمود، فیروز اور ’ملا‘ خیالی کی شاعری کی آواز سارے دکن میں گونج رہی تھی۔ گولکنڈا کی سرکاری زبان فارسی تھی اور فارسی زبان کے شاعر و عالیم نہ صرف قدر و منزلت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے بلکہ اعلیٰ مناصبوں پر بھی فائز کیے جاتے تھے۔ اردو زبان بازار ہاٹ میں، صوفیائے کرام کی خانقاہوں میں اور شعرائے کرام کے کلام میں نظر آ رہی تھی۔ خود بانی سلطنت گولکنڈا سلطان قلی کی اولاد دکن کی تہذیب و معاشرت میں رچ کر اب دکنی ہو گئی تھی۔ وہ بھلوں میں زیادہ تر مقامی زبانیں استعمال کرتی — اردو اور تلگو ان کی زبانیں تھیں جن میں وہ عوام و خواص سے بات چیت کرتے۔ سرکاری امور تحریری طور پر فارسی زبان میں اسی طرح لکھے جاتے تھے جس طرح آج کل انگریزی میں لکھے جاتے ہیں۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ نہ صرف یورپ بلکہ ایک حد تک ایشیا بھی نشاۃ الثانیہ کے دور سے گزر رہا ہے۔

محمد قلی قطب شاہ (۱۵۶۳—۱۵۶۵/۵۱۰۲—۱۶۱۱ء) نے اسی ماحول میں آنکھ کھولی۔ باپ (ابراہیم قطب شاہ) نے اس کی تعلیم کا معقول انتظام کیا تھا۔ ملاحی ماحول کی وجہ سے حسن پرستی اس کی گھنٹی میں بڑی تھی اور حسین و جمیل عورتوں کی صحبت اسے دل و جان سے عزیز تھی۔ محمد قلی قطب شاہ

۱۵۸۸ء/۱۵۸۸ء میں تختِ سلطنت پر بیٹھا اور تینتیس سال تک حکومت کر کے اڑتالیس سال کی عمر میں وفات پائی۔ وہ دکن کا پہلا بادشاہ ہے جس نے اسی برعظیم کا لباس اختیار کیا۔ وہ امن پسند بادشاہ تھا اور اس کا دور حکومت سلطنتِ گولکنڈا کے عروج کا دور ہے۔ اس کے زمانہ حکومت میں نئی نئی عمارتیں تعمیر ہوئیں۔ ”چہار منار“ اس کے ذوقِ تعمیر کا آج بھی زندہ ثبوت ہے۔ حیدرآباد کا شہر اسی نے آباد کیا۔ مدرے، کتب خانے اور نہریں بنوائیں۔ علم و ادب اور فنونِ لطیفہ کو ترقی ہوئی۔ ہر امن حالات نے خوش حالی کو پیدا کیا۔ اس دور میں محسوس ہوتا ہے کہ مسلمانوں کی تہذیبی قوتوں کے سہارے دکن کی تہذیب کے خد و خال ایک نئے روپ میں ڈھل رہے ہیں۔ وہ نئی نئی رسومات و تقریبات، جو قلی قطب شاہ نے شروع کیں، اس کی زندگی میں ہر سال باقاعدگی سے منائی جاتی رہیں۔ محرم کی رسومات، مسلمانوں کی مذہبی تقریبات جیسے عیدِ میلاد النبی، عیدِ سوری، عیدِ غدیر، عیدِ مولود علی رض، شبِ معراج، شبِ برات، عیدِ الفطر اور بقر عید کے علاوہ نوروز، ہسنت، جشنِ برسات اور دوسری تقریبات بھی دھوم دھام سے منائی جاتی تھیں جن میں ساری رعایا دل سے شریک ہو کر جشن مناتی تھی۔ ان تقریبوں کے موقعے پر بادشاہ خود بھی نظمیں لکھتا تھا۔ قلی قطب شاہ کا کلیات ایسی نظموں سے بھرا پڑا ہے۔

قد قلی ایک ہرگو اور اردو زبان کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر ہے۔ اُس سے پہلے بھی شعرا کا کلام ملتا ہے لیکن اب تک کسی نے اپنا دیوان فارسی طریقے سے یہ اعتبار حروفِ تہجی ترتیب نہیں دیا تھا۔ اُس کا اردو دیوان، جیسا کہ اُس کے وارثِ تخت و تاج، داماد اور بھتیجے سلطانِ قلی قطب شاہ نے اپنے منظوم دیباچے (۱۶۱۶ء/۱۰۲۵ع) میں لکھا ہے، پچاس ہزار اشعار پر مشتمل تھا: مگر شاہ کہے بیت پچاس ہزار دھرے وصف اہم سو کہن بہوت عار کلیات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اپنی غبی صحبتوں میں وہ شاعری کی زبان ہی میں اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کرتا تھا۔ طبع کی روانی میں کوئی چیز اس کے راستے میں حائل نہیں ہو سکتی تھی، حتیٰ کہ بحر اور وزن کے مطابق جیسی ضرورت پڑتی تھی وہ اپنا تخلص لے آتا تھا۔ کلیات میں اُس نے سترہ تخلص استعمال کیے ہیں۔ کہیں ”قد“، ”قد شاہ“، ”قد قلی“، ”قد قطب“، ”قطبِ زمان“، ”قطبِ شد“، ”قد قطب شد“، ”قد قطب شد غازی تخلص لایا ہے اور کہیں ”قد قطب شد راجہ“، ”قد قطب شد سلطان“، ”قطب شد نواب“، ”معانی“، ”قطب معنی“، ”قطب معنا“

قطب معانی اور ترکان باندھا ہے۔ لیکن زیادہ تر معانی، قطب، قطب شد اور ترکان بطور تخلص استعمال کیے ہیں۔

جیسا کہ ہم نے لکھا ہے، قلی قطب شاہ اُس دور کا فرد ہے جب یورپ ہی میں نہیں بلکہ ایشیا میں بھی ”نشاة الثانیہ“ کا دروازہ کھل رہا ہے۔ ہر سلطنت میں غیر معمولی قابلیت و صلاحیت کے حاکم نظر آ رہے ہیں اور اُن سے ہر فن کے صاحبانِ کمال اور اربابِ ہنر وابستہ ہیں۔ انگلستان میں ملکہ ایلزبتھ اور شیکسپیر و یکن اپنے دور کے نمائندے ہیں۔ ہندوستان میں اکبر اعظم اور ابوالفضل، فیضی، ”عرق“، خاںخاناں اور ”ملا“ عبدالقادر بدایونی مغلیہ سلطنت کی عظمتوں میں روشنی پیدا کر رہے ہیں۔ ایران میں عباس صفوی تختِ سلطنت پر متمکن ہے اور علم و ادب اور مذہب کے سامنے نئے نئے راستے کھل رہے ہیں۔ اس دور میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ایک نئی قسم کی وطنیت وجود میں آ رہی ہے۔ ہر عظیم کی سرزمین پر باہر سے آنے والی قومیں یہاں آباد ہو کر ایک نئے کلچر میں رنگ رہی ہیں اور یہاں کی تہذیب کو ایک نیا رخ اور نیا روپ دے رہی ہیں۔ ہر عظیم کے دیسی کلچر کو اپنانے میں شہنشاہِ اکبر، ابراہیم عادل شاہ ثانی چغت گرو اور قلی قطب شاہ پیش پیش ہیں۔ اسی انداز فکر سے جہاں انگلستان اور ایران میں ادب، فلسفہ و دینیات کا عہدِ زریں وجود میں آتا ہے، ہر عظیم میں بھی علم و ادب اور مذہب و فلسفہ کے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ دور نئے خیالات کو قبول کرنے کی طرف مائل ہے اور اسی لیے نئے امتزاج کے خد و خال اُجاگر ہو رہے ہیں۔

فرونِ وسطیٰ میں سماجی زندگی دو الگ الگ گروہوں میں بٹی ہوئی تھی: ایک اعلیٰ طبقہ تھا جس کا تعلق بادشاہ اور اس کے دربار سے تھا۔ یہ یورپ میں لاطینی اور برعظیم پاک و ہند میں فارسی زبان و ادب کا دل دادہ تھا۔ یہاں کا درباری شاعر، انوری و خاقانی کے تشبیح میں، قصیدے لکھتا اور سعدی و حافظ کی پیروی میں غزلیں کہتا۔ دوسری طرف عوام کا طبقہ تھا جو علاقائی زبانوں میں گیت، کہت اور دوہروں کے ذریعے اپنے خیالات و احساسات کا اظہار کرتا۔ نشاة الثانیہ کے دور کی بنیادی صفت یہ ہے کہ اس میں عوامی روایت خواص کی روایت سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ چنانچہ قلی قطب شاہ دکن کے عوام کی

۱۔ کلیات سلطانِ قلی قطب شاہ: مرتبہ ڈاکٹر محی الدین زور، حیدرآباد دکن، ۱۹۴۰ء، مقدمہ، ص ۳۱۔

مشترک زبان میں خواص کی روایت کو ایک ایسی عوامی سطح پر لے آتا ہے جہاں عوام و خواص دونوں فکر و اظہار میں ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ اس نے کثرت سے ایسی نظمیں لکھیں جو عوامی شاعری سے تعلق رکھتی ہیں۔ محمد قلی قطب شاہ کے گیت آج بھی حیدرآباد دکن کی عورتوں کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ اسی کے ساتھ فارسی شاعری کی روایت کی پیروی میں، جو خواص کی روایت تھی، اس نے نہ صرف فارسی اصنافِ سخن، بحر و اوزان کو اپنایا بلکہ موضوعات، تلمیحات، صنمیات و اشارات کو بھی اپنی شاعری میں سمو دیا۔

محمد قلی قطب شاہ نے اپنی شاعری کو صرف ادب کے مخصوص موضوعات کے دائرے تک محدود نہیں رکھا بلکہ پوری زندگی کی ہر چھوٹی بڑی، اہم و غیر اہم بات کو شاعری کا موضوع بنایا۔ اس کی کلیات میں شاید ہی کوئی صنفِ سخن ایسی ہو جس پر طبع آزمائی نہ کی گئی ہو۔ اس میں فصیحے، مثنویاں، مرثیے، رباعیات اور غزلیں، قطعات، نظمیں اور رباعیات ہوں۔ موضوعات پر نظر ڈالیں تو مذہب، درباری زندگی، محلات کی رنگ رلیاں، مناظرِ قدرت، غریبوں کی زندگی کے واقعات، حالات، ہندو مسلم رسومات، تقریبات، کھیل کود، تجارت پیشہ لوگوں کی زندگی، چہل اور وصل کے نقشے، عشق و حسن کی وارداتیں اس کی شاعری کے دائرے میں داخل ہیں۔ اس کے کلیات کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اس دور کا ”فنیلی معیار“ ہے۔

تاریخی و تہذیبی اہمیت سے ہٹ کر محمد قلی کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں اس کی دلچسپی کے دو مرکز نظر آتے ہیں؛ ایک مرکز ”مذہب“ ہے اور دوسرا ”عشق“ ہے۔ مذہب اس لیے عزیز ہے کہ اس کی مدد سے زندگی، حکومت، دولت، عروج اور دنیوی اعزاز حاصل ہوا ہے اور عشق اس لیے عزیز ہے کہ اس سے زندگی میں رنگینی اور لذت حاصل ہوتی ہے۔ اس لیے عشق اور مذہب دونوں ساتھ ساتھ چلتے ہیں:

اسمِ محمد تھی اچے جگ میں سو خاناتانی مسیحے
بدھ نہی کا جم اچے مسیحی ہے ساطانی مسیحے

صدقے نبی کے قطب شاہ جم جم کرو مولود تم
حیدر کی برکت تھی مہا جگ اہر فرماں کرو

ہزاراں رحمت ہے مہج ہر جو حیدر کا دھریا دامن

قطب شاہ دو جگت میں سروری ہے جہ و سرور تھی

دعاے امماں تھی منج راج قائم خدا زندگنی کا پانی پلایا

مذہب کو دنیوی کامیابی کا ذریعہ سمجھنے کی بنا پر ہی اس کی توجہ مذہبی رسوم کی طرف ہے۔ یہاں تصورِ مذہب میں اخلاق و فکر کا وہ پہلو نہیں ہے جس کی بنا پر رسولِ خداؐ، حضرت علی اور آلِ رسولِ علویت کے نمائندے بن جاتے ہیں۔ محمد قلی کے لیے یہ عظیم ہستیاں اس لیے عظیم ہیں کہ وہ کسی غیبی مدد سے اُسے کامیاب بنا رہی ہیں۔ اس کا مذہب، ہندوؤں کی طرح، رسمی درجے کا ہے جس میں رسوم کی ادائیگی ہی اصل مذہب ہے۔ کلیات میں کثرت سے نظمیں مذہبی رسوم پر ملتی ہیں۔ ان کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسلام، جو ایک اخلاقی مذہب تھا، محمد قلی کے دور میں، ہندو مذہب کی طرح، زندہ دلی اور مسرت کوشی کا مذہب بن گیا ہے جس میں مذہبی شخصیتوں کی حیثیت مختلف بُتوں کی سی ہو کر رہ گئی ہے۔ یہی اندازِ فکر اُسے سرزمینِ دکن کی عوامی طرزِ زندگی کا شاعر بنا دیتا ہے اور اسی وجہ سے مناظرِ قدرت، رسومات، عیش و نشاط کی بیچانی کیفیت اور وصل و حسن اس کی شاعری کے خاص موضوع بن جاتے ہیں۔ مثلاً ان سولہ نظموں کو سامنے رکھیے جن میں قدرت کے مظاہر کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ان نظموں میں موسم کی حالت و کیفیت کو بیان کیا گیا ہے۔ یہاں نیچرل شاعری کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے، برسات کے موسم کی دلچسپی بھی نظر آتی ہے۔ لیکن ”قطب شاہ“ کے لیے یہ سب کچھ کیوں دلچسپ ہے؟ اس کا اندازہ حسب ذیل نظم سے ہو سکتا ہے:

زُوت آیا کلیاں کا ہوا راج ہری ڈال سر بھولان کے تاج
مینہوں بُند کا لبو ہت ہمالا روت ناریاں ساہیں ایکس تھی یک ساچ
تن ٹھنڈت لرزت، جوبن گرجت پیا مکھ دیکھت کنچکی کس ہکسے آج
ناری مکھ جھمکے جیسے بجلی اقبال پاوک میں مسھے اُس لاج
کپن پھول دیسے ستارے اسان اس زمانے کی ہری بدھنی آئے آج
چوندھر گرجت پور مینہوں پرست عشق کے چمنے چمن سوران کا ہے راج
حضرت مصطفیٰ کے صدقے آنا برش کالا قطب شاہ عشق کرو دن دن راج

اس نظم میں قدرتی منظر کو بیان کیا گیا ہے، لیکن ہندوی شاعری کی روایت کے مطابق، یہ بیان عورت کے حسن کے ساتھ ملا ہوا ہے۔ برسات اس لیے عزیز ہے کہ وہ جنسی ولولوں کو جگاتی ہے اور مذہبی جذبہ اسی تشکر کا اظہار ہے جس کی طرف مقطع میں اشارہ کیا گیا ہے۔ برسات کے تھوار والی نظم میں بھی

قدرت کا حسن ، عورت کا حسن اور عاشق کا اضطراب مل جل کر سامنے آئے ہیں اور یہ بھی نبیؐ کا طفیل ہے :

نبی صدقے قطب شد تالین جم جم
سہاویں رنگ بھرے حُسنِ سہانی
”قدرت“ سے براہ راست تعلق اور قدرت کا خود اہم موضوع بن جانا مجددِ قلی قطب شاہ کی کسی نظم میں نہیں ملتا ۔

مجد قلی کے لیے عورت اور وصل ہم معنی الفاظ تھے ۔ اُس کی بیسیوں محبوبائیں تھیں ۔ صلات کے علاوہ انیس کا ذکر اُس نے بڑے پیار سے کیا ہے اور اُن میں بھی ، بارہ اسموں کی رعایت ہے ، بارہ زیادہ عزیز تھیں ۔

نبی صدقے بارہ اسمانِ کرم تھی کرو عیشِ جم بارہ پیاریوں سون پیارے مذہب اور عشق کی اس کے ہاں یہی نوعیت ہے ۔

”پیاریوں“ پر جو نظمیں لکھی گئی ہیں ، اُن کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ ان میں ہر ”پہاڑی“ کی انفرادی خصوصیات سامنے آتی ہیں ۔ فارسی ، عربی اور اردو شاعری کی روایت میں ”محبوب“ کے حسن اور خد و خال کی مبالغہ آمیز تعریف کی جاتی ہے ۔ دین اتنا تنگ کہ نظر نہیں آتا ، کمر اتنی پتلی گویا ہے ہی نہیں ، آنکھیں اتنی بڑی اور لمبیلی جیسے شراب کے پیالے ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ محبوب کی انفرادیت گم ہو گئی اور ہر شاعر کا محبوب ایک جیسا ہو گیا جو مثالی حسن کا کامل نمونہ تھا ۔ لیکن اس روایت کے برخلاف مجددِ قلی قطب شاہ کی تھی ، ماونلی ، کنولی ، پیاری ، گوری ، چھیلی ، لالا ، لالہ ، موہن ، محبوب ، مشنری ، حیدر محل کے خد و خال ایک دوسری سے اتنے الگ ہیں کہ ان نظموں کی مدد سے مصوّر ہر ایک کی تصویر بنا سکتا ہے ۔ پیاریوں کی تصویریں حُسنِ ظاہر کی تصویریں ہیں اور ان میں مجددِ قلی قطب شاہ کی دلچسپی محضِ حسّی ہے ۔ ان نظموں سے ایک کھیل تماشے ، چھوڑ چھاڑ اور لذت پرستی کا احساس ہوتا ہے ۔ مجددِ قلی نے صرف ان کے حسن و جمال ہی کو موضوعِ شاعری نہیں بنایا ہے بلکہ ان سے اپنی ”عشق بازی“ کی داستان بھی سنائی ہے ۔ ان نظموں میں ہجر ، ناکامی اور غم کے جذبات کا اظہار نہیں ہوتا ۔ اضطراب کی نوعیت یہ ہے کہ اس سے حظِ وصل بڑھتا ہے ۔ یہ نظمیں ناز و ادا اور اختلاط کے لطف سے اُبلتی بڑتی ہیں ۔ پروفیسر زور نے کلیات مرتب کرتے وقت ان نظموں کو دو دائروں میں رکھا ہے ۔ ایک دائرہ ”ناز“ کا ہے جس میں ”پیاریوں“ کے عالمِ ناز کو بیان کیا گیا ہے اور دوسرا دائرہ ”نیاز“ کا ہے جس میں عاشق و معشوق کی صحبتِ خاص میں عاشق کا حال بیان کیا گیا ہے ۔ یہ

نظم دیکھیے جس کا عنوان ”اندازِ شباب“ ہے اور جس میں ایک پہاڑی کے عالمِ ناز کی تصویر کھینچی گئی ہے ۔ یہاں وصل سے پہلے کھینٹے کودنے کے عمل کا احساس ہوتا ہے :

یوں سیتی بت را کھی ہے اب کمر
میں اُس نور سون لہدیا ہوں کیا عجب
تو دوری ڈراوے منجھے دور تھی
لہ اردھنگ سون سس اور پائے انجل
اچھوں دورا کرنا اچھو فرق نہیں
کہنے لوگ چوکھو حُسنِ حُسن سون
منجھے اپنا کہہ نہیں کتھے اپنا
تکر حیلے کی دارو نہ بھاوے منجھے
سغانی کی باتاں تھی جھڑتا تکر
سورج چند تین جھمکے وو زر کمر
دو جگ روشنی پایا کس تین خبر
وو کیا بوجھے مودل میں ہے تو لگر
کہ جیوں ابر چھانا ہے سور و قمر
وو صورت ہے میری نظر کا بصر
جو صراف ہوے گا بوجھے گا گھر
کہو نا کہو ہاجیا تیرے منکر
دو لعل تین تھی چڑھیا منج اتر
جے چاکھے کہے ہے تکر سون شکر

نیاز والی نظموں میں وہ وصل کی تصویر کھینچتا ہے ؛ مثلاً اُس کی ایک نظم ”نقشہٴ وصال“ میں اختلاطِ جسم کی یہ تصویر دیکھیے :

منج ناک دھن منج ناک تھی دم باس کا دھنا ہوس
دم باس دیکر توں اے دایم دینے آہار عیش
منج منج سیتی منج منج اس نہیں اس تھی رُخ فرخ کہیں
رُخ سون ملا رُخ کون کہ ہے رخسار کون رخسار عیش

پھر یہ تصویر یوں بیان کی جاتی ہے :

بھین کے دو ہٹ سیتی دھن کُچ کُچ اپنا طول کر
ہم دونوں کُچ سون کُچ لکا کُچ کُچ کریں ہر بار عیش
چھاتی سون چھاتی ایک کر یک جیب ہو کر یک میت سون
منج نکھہ سیتی نکھہ منج کرنے میں ہے تھاوے تھار عیش
میرے ترے رومالوں جمننا و کنگا جوں مل ایں
روں روں سو پھلی ہوے کر کرتے ہیں منج کنگ دھار عیش
دونا بھی دو بھونرے ایں منگرام کے دریا منے
دو من ترا دو تیر تر کرتے ایں اس تھار عیش
منج کمر کے کٹ منے پیرت پکٹ سٹیڈیا پکٹ
اس کٹ منے کرتا اے دایم مدن کا بھار عیش

تیرے سرے پاواں مکی جوں ناگ ناگن مل رہے
صدقے لپی کرتا قطب کرتار تھی آہار عیش

ان اشعار میں جسم سے جسم ملنے کا سارا تاثر موجود ہے۔ کچھ نظمیں ایسی ہیں جن کو ”افسانہ“ محبت کے عنوان کے تحت جمع کیا گیا ہے۔ ان میں عشق، حسن، محبت، رقابت، رشک اور عشق و عقل کے بارے میں عام باتیں بیان کی گئی ہیں۔ چنانچہ قلی کے فلسفہ عشق کی ایک ہلکی سی جھلک دکھائی دیتی ہے جو سراسر جذباتی و عسائی ہے :

ہرم اپنا پتر جگ پر سو چھایا جہاں اپنا بٹی چھایا اس وائ دکھایا
ہرم بھول بن میں سکند پاس سہکا ہرم آنے ہات ارکج کلایا
مجھی حالان آپ پڑن جانتے ہیں نہیں کوئی پایا اے پیرت کا مایا
ہرم کے سو پیانے سون مد ہلا کر یا طاق ایرو سون سجدا کرایا
عقل کے تخت پر ہرم تخت بیٹھا عشق عقل کے ہات ایسے لویا
نہ عاشق کون کتنا ہے بن عشق یک تل و و عاقل مددا جن پرت سون گایا
ہمارے سون گستا نبی صدقے قطبا ہرم اس کون سامے جنے بون گایا

اس عشق میں کمی قسم کا ارتقا نہیں ہے۔ عیش ایک روزمرہ کی سی بات ہے۔ اخلاق احساس کا اس میں شائبہ تک نظر نہیں آتا، یہاں تک کہ جہانی عیش کو نبی و علی سے متعلق کرنے میں بھی اسے کسی قسم کی جھجک محسوس نہیں ہوتی۔ حواس کی زندگی اس کے لیے رحمت کی زندگی ہے اور یہی اس کی شاعری کا بنیادی موضوع ہے جو طرح طرح سے اس کے ہاں رنگ دکھاتا ہے۔ اپنی شاعری کی رنگ رلیوں میں ہمد اور علیؑ کو اسی انداز سے وابستہ کر لیا گیا ہے جس طرح بعدو رسمن میں کرشن مہاراج کو شامل کر لیا گیا ہے۔ ہمد قلی قطب شاہ کی شاعری ہندوانہ رنگ (Paganism) میں رنگی ہوئی ہے۔ عورت کے حسن اور جسم سے وہ کرشن کی طرح کھیلتا ہے۔ عورت سے اس کا تعلق خالص جالباتی ہے اور یہ جالبات اس تصور مذہب کا حصہ ہے جس کی اہم ترین تصاویر کرشن اور گویوں کی رنگ رلیوں میں نظر آتی ہیں۔ ہندوؤں کا عقیدہ ہے کہ عیش و عشرت کی وہ زندگی جو کرشن کے ساتھ وابستہ ہے، دراصل ہندو قوم میں جالباتی رجحان کو پھیلانے اور ترقی دینے کے لیے تھی۔ عام آدمی کے جنسی رجحان کو محض چاہی سطح پر رہنے دینے کے بجائے اس میں حسن و مسرت کے عناصر کو محسوس کرانے کا یہ کامیاب ترین طریقہ تھا۔ اسی لیے اجنتا اور ایلورا کے جسمے اور تصاویر

جنسی تعلق کے مختلف آسنوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ ”کوگ شاستر“ بھی جالباتی تربیت کا اہم علم ہے۔ ہمد قلی قطب شاہ کی شاعری کے اس منظر میں بھی تصورات کام کر رہے ہیں۔ وطنیت و قومیت کے نئے زمینی تصور کے ساتھ اس دور کے مسلمان کا ذہن بھی صنیاتی (Mythical) ہو گیا تھا۔ ہمد قلی اسی مشرب اور طرز فکر کا نمائندہ ہے۔

ہمد قلی قطب شاہ کی وہ نظمیں، جن کا ذکر ہم نے ابھی کیا ہے، صرف اس لحاظ سے نظمیں کہیں جا سکتی ہیں کہ وہ خاص موضوعات پر لکھی گئی ہیں ورنہ ہر نظم فارم کے اعتبار سے غزل ہے۔ خیالات و فضا میں وہ ہندوی کلچر کا نمائندہ ہے لیکن اصناف سخن و بصور میں فارسی ادب کی پیروی کر رہا ہے۔ اس کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ فارسی شاعری سے پوری طرح واقف تھا۔ حافظ شیرازی کا اس کی شاعری پر اثر واضح ہے۔ انوری، خاقانی، نظامی، عنصری اور ظہیر ناریاں کے نام بھی اس کی شاعری میں آتے ہیں۔ محمود اور فیروز، جو بنیادی طور پر غزل گو شمار تھے، کے تتبع میں وہ غزل کو بنیادی صنف کے طور پر استعمال کرتا ہے :

ہوا سر تھی غزل کہنے ہوس اس ہوتی خاطر
دن ہے شعر بوجھو جوہیاں ہم مید و ہم روز
ایک اور جگہ کہتا ہے :

نبی صدقے قطب کو ندیا بہن اچھے ثربا سے
لک پر یو غزل سن سن کے ہووے مشنری بیوش

غزل سے اس کی دل بستگی کا سبب یہ ہے کہ غزل کا موضوع عشق ہے اور قطب شاہ کے لیے شاعری کا محرک عشق اور صرف عشق ہے۔ ہائی باتیں ذیلی حیثیت رکھتی ہیں یا پھر جذبہ عشق سے ہی پیدا ہوتی ہیں۔ وہ بار بار اس بات کا ذکر کرتا ہے کہ :

عشق سون یولیا غزل حضرت نبی صدقے قطب
صاف کے اوصاف میں کے صوفی کی مشرب منجے
شعر معانی آن بندے موتی ہیں جگ میں حسن کے
ہر دے صدف موتی جمیا لپ وار تیرے نام پر
ہاتان گہر سیاں نرمیاں واریا جو تیرے نانوں پر
سو چائے کر اسان پر ہر اک بہن قارا ہوا

لیکن نظم اور غزل کی ہیئت ایک ہونے کے باوجود فرق یہ ہے کہ محبوب کی تعریف جب غزل میں آتی ہے تو جہاں محبوب مادی و حقیقی نہیں رہتا بلکہ حسن کا ایک ایسا اشارہ بن جاتا ہے جو بڑی حد تک مجرد ہے اور جو مؤنث کے بجائے مذکر بن جاتا ہے۔ نظم میں وہ ایک مخصوص زندہ، جیتی جاگتی ”ہماری“ ہے جس کے حسن و جمال کی وہ واقعی تصویر پیش کرتا ہے۔

مجد قلی قطب شاہ حسن کا شاعر ہے۔ وہ روایتی پابندی جو قبیل کے لیے ضروری ہے، اس کے ہاں نہیں ہے مگر غزلوں میں، وہ فارسی شاعری اور حافظ کے زہر اثر، روایت کے بہت قریب آ جاتا ہے۔ اس کے عشق میں درد و غم، آہ و بکا، اضطراب و ناکامی نہیں ہے۔ اس کا عشق طرب آمیز ہے۔ طلبِ وصل کی خواہش بھی چونکہ جلد ہی پوری ہو جاتی ہے اس لیے اس میں وہ گہرائی نہیں ملتی جو فراق سے پیدا ہوتی ہے۔ یہاں عشق کی نوعیت دراصل ”عشق بازی“ کی ہے جس کا اظہار وہ بار بار کرتا ہے:

میں عاشق بیباک کھیلوں عشق بن آدمہار سوں

پیرت کے لاکاں پر این دل جیو کنوں ناوار سوں

ایک غزل میں وہ اپنے عشق کی تعبیر یوں کرتا ہے:

مرے مذہب کی باتاں کھول کر اب کیا ہو چہنگے کو

ہمیں جانے و مذہب اے رقیباں کیا غرض ممکو

’پھولان کی شاخ پر بیٹھا ہے بھنورا نیہ سے جھلنا

بھرے گا شہد سوں اب تو ہمیں اللہ جیو کا جو

ابر رُوں رُوں کا چھایا ہے تیرے مکہ سور کے اوپر

او ابراں تھی چوڑے مد بُند اس نہی دل کیا ہے خو

کٹے بنیاد مستی کا تمن دکھ زاہد و جاہل

کروں کعبہ میں سجدہ ہر کدہر کوئی کہہنگے مو

ازل تھی ہم تمن میں یاری ہے اے ہر میخانہ

عجب کیا ہے چھپا کر دیو مٹے منجکوں لیلی دو

’مومیں ہک بات و دل میں بات یک میری نہیں عبادت

’میں سنگ دیکھو انگ میرا کہ پکڑا لہ کے مد تھی او

ہارا عشق کا بھر سو سر تھی روشنی پایا

اگر ہو ہود ہنبر سونگہ کر دماغاں کوں کروں خوشبو

گروں تعریف میں کس دھات سوں میویاں کہ رنگاں کا

’ہنوں جویں کے ’ملکیاں کوں لکھا ہے میوہ رنگیں ہو

ہشتی میوے ارزانی ہوئے ہیں اب معانی کوں

رقیباں اے برائی دیکھ کر جاتے ہیں جگ تھی مہر

اس غزل میں مجد قلی نے اپنے مذہبِ عشق پر روشنی ڈالی ہے اور عاشق

کو بھونرے سے تشبیہ دی ہے۔ بھونرا جو ہر بھول پر بیٹھتا ہے، رس چوستا ہے

اور اڑ جاتا ہے۔ یہاں عاشق پروانہ نہیں ہے جو اپنی جان نثار کر دیتا ہے۔ حسن

اس کے لیے ایک کیف ہے۔ عشق سے اسے فرحت حاصل ہوتی ہے۔ چوتھے،

پانچویں اور ساتویں شعر میں عشقِ حقیقی کا اظہار بھی کیا گیا ہے جو حافظ اور

فارسی شاعری کا اثر ہے۔ حافظ سے مجد قلی کے ذہنی قرب کا سبب یہ ہے کہ

دونوں کے ہاں نشاط اور طرب کی کیفیت مشترک ہے لیکن دونوں کے ہاں سطح

مختلف ہے۔ حافظ کے ہاں عشقِ آفاقیت لیے ہوئے ہے اور مستی کی سطح ”رفع“

ہے۔ مجد قلی کے ہاں عشقِ جسمانی ہے اور مستی ہست درجے کی ہے۔

اس کی ہر غزل ایک گیت کی طرح ایک جذبے، ایک موڈ کی ترجمان ہے۔

معلوم ہوتا ہے جیسے ایک چڑیا آئی، بیڑ پر بیٹھی اور بے ساختگی کے ساتھ ایک

گیت گا کر پھر سے اڑ گئی۔ اس کی شاعری میں ایک ایسا سرقِ راگ ہے جو آج

بھی پڑھنے والے کو متاثر کرتا ہے۔ اس کا کلام خالص ترین سچی شاعری کا

نمونہ ہے جس میں چڑیا کا راگ تو ہے لیکن فنی شعور نہیں ہے۔ ادب صرف و

محض ”اہج“ کا نام نہیں ہے بلکہ فطری رجحانات، جب ایک خاص توازن کے

ساتھ شعور کی سطح پر مل جاتے ہیں، تو وقیع ادب ظہور میں آتا ہے۔ یہ

توازن خواہ روایتی اثر سے پیدا ہوا ہو یا شعور سے وجود میں آیا ہو، بہرحال

ضروری ہے۔ مجد قلی قطب شاہ تک اردو شاعری اس توازن تک نہیں پہنچی تھی۔

اس کے ہاں ”امیجری“ کا کوئی نظام پیدا نہیں ہوتا۔ اس کی شاعری زیادہ تر

”فینسی“ کے ذیل میں آتی ہے اور قبیل کا کرشمہ معلوم نہیں ہوتی۔ اس کا کلیات

جنگل میں اگے ہوئے بھولوں کا ساں پیش کرتا ہے۔ روایت سے اس کی شاعری

کا تعلق ضرور ہے مگر اس کی طبع آزاد مطعی اثرات قبول کر کے رہ جاتی ہے۔

مجد قلی قطب شاہ نے کم و بیش سب اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے اور

یہ اصنافِ سخن، ان کی بھرور اور نظامِ عروض فارسی سے لیے گئے ہیں۔ بادشاہ

وقت کے انبال و اقتدار نے اسے سارے معاشرے کے لیے ایک وقیع رجحان بنا

دیا۔ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ”یہ فارسی عروض کی ہندی زبان میں اشاعت

تھی جس نے اردو زبان کے مستقبل میں ہمیشہ کے لیے ایک سنگمہ خیز انقلاب پیدا کر دیا۔ یہ انقلاب گیارہویں صدی ہجری (سترہویں صدی عیسوی) کے آغاز میں شروع ہوتا ہے اور اس کا پہلا نتیجہ محمد قلی قطب شاہ کا کلیات ہے۔ اس کلیات میں ہم دیکھتے ہیں کہ اردو زبان، اوزان و بحر، جذبات و تخیل اور تشبیہ و محاورے میں فارسی زبان کی تابع بنا دی گئی ہے اور ہندی جذبات و تخیلات و اوزان ترک کر دیے گئے ہیں۔ اس تبدیلی نے اردو زبان کے دائرے میں بے حد وسعت پیدا کر دی اور اس میں ہر قسم کے مطالب و خیالات کی ادائیگی کے لیے استعداد آگئی۔ دوہروں اور مثنوی کے اوزان محدود ہیں۔ اس پر مگر ان زبانوں کی ٹہنی مانگی۔ بہر حال فارسی کے پیوند نے اردو زبان کو ہر لحاظ سے مالا مال کر دیا۔ یہ انقلاب جس کا ذکر پروفیسر شیرانی نے کیا ہے، دراصل دسویں صدی ہجری میں ہی شروع ہو چکا تھا اور محمود، فیروز، خیالی اور حسن شوق نے اسے ایک رخ، ایک شکل بھی دے دی تھی۔ لیکن محمد قلی نے اسے اتنی شدت سے اُبھارا کہ اس کا کلیات ان سب رجحانات کا مرکز بن گیا۔ اس کے کلام کی مقدار اور تنوع بھی قابلِ تعریف ہے۔

شاعر کی حریت سے وہ حسن کا پرستار ہے۔ قدرتی مناظر کا حسن، عورتوں کا حسن و جمال اور مختلف رسومات کے حسین پہلو اس کی دلچسپی کا مرکز ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ کرشن گنہیا ہے جو جنگ سے امان پا کر مُرلی بجا رہا ہے اور تمام جنگل کے درخت اور گویاں اس کے چاروں طرف ناچ رہے ہیں۔ وہ جالیاتی پہلو جس کو کرشن نے زندگی کی بنیاد ٹھہرایا تھا، محمد قلی کے کلام میں کھل کر سامنے آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا کلام اپنی زلدہ دلی کی وجہ سے آج بھی دلچسپ ہے۔ وہ حافظ کا اثر قبول کرتا ہے۔ حافظ کی بہت سی غزلوں کو اردو کا جامہ پہناتا ہے لیکن تغزل کی روایت کو اردو میں منتقل کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ ساتھ ساتھ اتنی زمین ضرور ہموار کر جاتا ہے کہ آئندہ نسلیں اس پر اپنی عبارت کوڑی کر سکیں۔ وہ ایک ایسی چڑیا کی طرح ہے جسے گانے کے سوا کوئی کام نہیں ہے، مگر اس میں وہ فنکارانہ شعور نہیں ہے جو امیر خسرو، سعدی، حافظ، عرفی، انوری، خاقانی یا مولانا روم کے ہاں ملتا ہے۔ فکری

عنصر اور فنکارانہ شعور کی کمی کے باعث وہ عظیم شاعرانہ سطح تک پہنچنے میں بھی ناکام رہتا ہے لیکن اس کا کلام اپنے مخصوص مزاج، حسن پرستی، زندہ دلی اور تقریباً چار سو سال پرانا ہونے کی وجہ سے تاریخی و تہذیبی اعتبار سے آج بھی قابلِ توجہ ہے:

ہاٹاں کی بے لڑاکت بن شاعراں نہ ہو جہیں

ایتنا خدا قطب کون گفتار کا متاع

وہ سیٹھا کلام ہے مگر اس کی مٹھاس راب یا گٹڑ کی مٹھاس ہے جسے شکر میں تبدیل نہیں کیا جا سکا۔

(۲)

محمد قلی قطب شاہ کی تحت نشینی سے آٹھ سال پہلے ہی اکبر نے گجرات فتح کر لیا تھا اور وہاں کے اہل علم و ادب بڑی تعداد میں دکن کی ریاستوں میں چلے آئے تھے۔ گجرات سے گولکنڈا جانے والوں میں نمایاں نام شیخ احمد گجراتی کا ملتا ہے جس نے محمد قلی قطب شاہ کے دربار میں دو مثنویاں پیش کیں؛ ایک ”لیلیٰ مجنوں“ جس کے ۳۹ مثنوی اوراقی، جن میں تقریباً پانچ سو چالیس اشعار ہیں، پروفیسر محمود شیرانی کو دستیاب ہوئے تھے اور جو اب تک احمد کے کلام کا واحد نمونہ تھے۔ اس مثنوی کا بقیہ حصہ لاپید ہے۔ دوسری مثنوی ”یوسف زلیخا“ جو بھی دستیاب ہوئی ہے تقریباً پونے چار ہزار اشعار پر مشتمل ہے اور ہر طرح مکمل ہے۔ اس مثنوی سے نہ صرف شیخ احمد کے حالات، وطن، علینیت، تعلیم، خلافت اور فنِ شاعری پر روشنی پڑتی ہے بلکہ قدیم دور کا ایک ”ہرگو“، قادر الکلام شاعر بھی سامنے آتا ہے۔ شیخ احمد گجرات کا رہنے والا تھا جس کا ذکر اس نے اپنی ایک غزل کے مقطع میں بھی کیا ہے:

احمد دکھن کے خوبیاں ہوتیاں ہیں ’ہر ملاحہ

تو توں دکھن کو اپنا گجرات کر کے سحبا

جیسا کہ مثنوی ”یوسف زلیخا“ سے معلوم ہوتا ہے، محمد قلی نے اسے ”نوازش نامہ“ نامی لکھ کر بلایا اور احمد بھی بادشاہ کی سخن پروری اور دکھن کی آب و ہوا کی خوبی سن کر چلا آیا۔ یہ اس کا پہلا سفر دکھن تھا۔ اس نے جیسا سنا تھا اُسے ویسا ہی پایا۔ مثنوی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ احمد شاہ وجہ الدین علوی

کا سرید تھا اور خلافت^۱ بھی ان سے ملی تھی۔ ”یوسف زلیخا“ میں ۳۴ اشعار ان کی مدح میں لکھے گئے ہیں اور یہ دعائیہ اشعار اس طور پر لکھے گئے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے شیخ وجیہ الدین ابھی زندہ ہیں :

الہی چھاؤں اس کی چم ٹھنڈی راکھ۔ جو ہیں اُس چھاؤں تل عالم مہم لاکھ
غراء وجیہ الدین علوی کا انتقال ۵۹۹۸/۱۵۸۹ع میں ہوا اور محمد قلی قطب شاہ ۵۹۸۸/۱۵۸۰ع میں تختِ سلطنت پر بیٹھا۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ احمد نے اپنی مثنوی ”یوسف زلیخا“ ۵۹۸۸/۱۵۸۰ع اور ۵۹۹۷/۱۵۸۸ع کے درمیان ہر صے میں لکھی۔ اس اعتبار سے لفظی کی مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“ کے بعد یہ پہلی معلوم مثنوی ہے۔ عبدل کا ”ابراہیم نامہ“ ۱۰۱۲/۱۶۰۳ع میں لکھا گیا۔ وجیہ کی ”قطب مشتری“ ۱۰۱۸/۱۶۰۹ع کی تصنیف ہے۔

”یوسف زلیخا“ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ شیخ احمد عربی و فارسی، فلسفی و سنسکرت سے بخوبی واقف تھا اور صرف و نحو، علم بیان و معانی، علم کلام و الہیات، حکمت، فہم اور طب پر پورا عبور رکھتا تھا۔ ”یوسف زلیخا“ میں جہاں احمد نے اپنی شاعری، معنی آفرینی اور زور کلام کی تعریف میں یہ کہا ہے کہ اگر میں شاعری میں زور و اثر دکھاؤں تو جانی کے اشعار اُس کے سامنے ”سست“ نظر آئیں :

سو کُچ بالندھوں کثرت پر زور ات بل

جو دیسے سست اُس کا نظم اِس تل

وہاں اپنی شاعری کی ایک بنیادی خصوصیت یہ بتائی ہے کہ وہ اپنی زبان (ہندوی) میں عربی و فارسی الفاظ کو کم سے کم ملاتا ہے :

عرب الفاظ اس قصے میں کم لیاؤں نہ عربی فارسی بھوتیک میلاؤں
یہ گجری اردو کی بنیادی خصوصیت رہی ہے کہ اُس نے دیسی الفاظ کو کثرت سے اپنے دامن میں جکھ دی ہے۔ سارے قدیم گجری شعرا اسی زبان و بیان کے ترجمان ہیں۔ اس اعتبار سے یہ مثنوی گجری اردو کے ترقی یافتہ زبان و بیان کا قابلِ قدر نمونہ ہے۔ یہ رجحان قطب شاہی اسلوب سے مختلف تھا جہاں شروع ہی سے فارسی اثرات اپنا رنگ جھانے ہوئے نظر آتے ہیں۔ فیروز، محمود اور ”ملا“

شیانی اسی اسلوب کے پیروکار ہیں اور خود محمد قلی قطب شاہ بھی فارسی زبان و بیان کے اثرات کو اپنی شاعری میں قبول کر رہا ہے۔

در اصل شیخ احمد کا یہ اسلوب بیجاپوری ادبی اسلوب سے قریب تھا جہاں کی زبان پر، اصنافِ سخن اور اوزان پر گجری زبان و بیان کے اثرات گہرے ہیں۔ میراجی شمس الماشاق، برہان الدین جامن، شیخ داؤل اور ابراہیم عادل شاہ ثانی کی شاعری اسی رنگ و اثر کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس اثر نے بیجاپوری اسلوب کے رنگ کو اتنا بدلا کہ نصرتی تک، فارسی اثرات کے بڑھ جانے کے باوجود، یہی رنگ و اثر قائم رہتا ہے۔ ”ملا“ وجیہ کی ”قطب مشتری“ میں اور قلی قطب شاہ کے کلیات میں فارسی اسلوب، اوزان و بحر، اصناف، تشبیہ و استعارہ، صنایع و رمزیات اپنا رنگ جھانے نظر آتے ہیں۔ ایک ایسے ادبی ماحول میں جب شیخ احمد نے اپنی مثنوی یوسف زلیخا لکھی اور اُس میں عربی و فارسی الفاظ ”کم ملانے“ کو وصفِ بیان جانا تو وہ اپنی ساری شاعرانہ خوبیوں کے باوجود گولکنڈا میں وہ مقبولیت و مرتبہ حاصل نہ کر سکا جو فارسی اثرات والے اسلوب کی وجہ سے وجیہ اور دوسرے شعرا کو حاصل تھا۔ فارسی رنگِ سخن کی پیروی اُس دور کا جدید اسلوب تھا اور احمد نے تبم سے تبم ”سبوح“ میں ”سبوح“ کی تفسیر - اس لیے ”یوسف زلیخا“ اور ”لیائی مجنوں“ جیسے ”کرتائے تبم“ دینے کے باوجود اس کی آواز آئندہ نسلوں تک نہ پہنچ سکی۔ اور جیسے جیسے جدید اسلوب کی خوشبو پھیلتی گئی، شیخ احمد کا نام بھی قابلِ ذکر شعرا کی فہرست سے خارج ہوتا گیا اور سولے ابنِ نشاطی کی ”پُھولین“ (۱۰۶۶/۱۶۵۵ع) کے اس شعر کے :

نہیں اِس وقت پر وہ شیخ احمد سخن کا دیکھتے باندھیا سو میں مد
اِس کا ذکر کہیں نہیں ملتا۔ دیکھتے ہی دیکھتے اِس جدید اسلوب نے سارے دکن کو اپنی لپیٹ میں لے لیا اور ہندوی روایت کا زور اسی کے ساتھ ٹوٹ گیا۔ بیجاپور کے صنعتی نے ”قصہ بے نظیر“ (۱۰۵۵/۱۶۴۵ع) لکھا تو اِس بدلے ہوئے نئے معیار کا اظہار اِس طرح کیا : ع

رکھا کم سنسکرت کے اِس میں بول

اور جب یہ تحریک اپنے عروج پر پہنچی تو نصرتی نے ”علی نامہ“ (۱۰۷۶/۱۶۶۵ع) میں لکھا کہ : ع

کیا شعر دکھنی کوں جیوں فارسی

شمال میں بھی یہی تحریک زور پکڑ چکی تھی اسی لیے کبیر نے نویں صدی ہجری

۱۔ روضۃ الاولیاء، صفحہ ۱۱۴ کے حاشیے پر شاہ وجیہ الدین علوی کے ۳۲ خلفاء کے نام درج ہیں جن میں ۳۱ واں نام شیخ احمد کا ہے۔

اس میں : ع

منسکرت ہے کوپ جل ، بھاشا بہتا نیر

کہہ کر اسی رجحان کی طرف اشارہ کیا تھا ۔

شیخ احمد کی ”یوسف زلیخا“ فکر و احساس کے بڑے دھارے سے الگ ہوئے کی وجہ سے تیزی سے زینتِ طاقِ نسباں ہو گئی ۔ اس ناقدی کا احساس ہمیں دونوں مثنویوں کے تقابلی مطالعے سے ہوتا ہے ۔ ”یوسف زلیخا“ میں وہ اپنی علمیت ، اپنی خاندانی شرافت ، معاشی فراغت اور اپنی شان و حیثیت کا ذکر کرتا ہے :

کہیں نعمت خدا کا کم نہ تھا مُنہج

کدھیں روزی کے تیں کُچھ غم نہ تھا مُنہج

نہ کد روزی کے تیں گدڑی ہڈیا میں

نہ کس دروازے جا صاحب دھڈیا میں

سدا مُنہج کون خدا عزت سون راکھیا

جو عزت کون میری کم کوئی ٹاکیا

ولے میں شاہ کا گن سن ابد کر

پتیارا راکہ کر شہ کی سید پر

ہوا پر اس ملک کی بھی ہوس راکہ

تُرت اس تخت کد لک انہڑیا ٹاکہ

سنیا تھا دور بھی کبریت سخن کی

ادک پایا اہاں سیرت دکھن تھی

[یوسف زلیخا]

لیکن جب اس نے ”لیلیٰ مجنوں“ کو دربار شاہی میں بادشاہ کے ارشاد پر پیش کیا تو ہرن چوکڑی بھول چکا تھا ۔ پریشانی روزگار نے اسے گھیر لیا تھا اور اب وہ مختلف ”شغلوں“ میں لگ کر اپنا پیٹ پال رہا تھا ۔ ”یوسف زلیخا“ کے مذکورہ اشعار سے ”لیلیٰ مجنوں“ کے ان اشعار کا مقابلہ کیجیے اور دیکھیے وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں :

جو مُنہج بخت کون فتح یاور ہوا

جو شہ آپ تھی آپ منہج یاد کر

جو میں شاہ کا امر سر پر لینا

بھوتیک پریشانی روزگار

جو مُنہج بخت کا سیوک انبر ہوا

منہج غم کی بندگی تھی آزاد کر

تُرت باغ لانے شتابی کیتا

اگرچے منہجے ہے ملالت سو ہار

بھوتیک شغلاں ستیں رات دن

نہ تھی منہج فرصت اہلڑیک بن

ولے آس دھر شہ کے فرمان پر

لگیا تن سنگارن ہوا قصد دھر

[لیلیٰ مجنوں]

”یوسف زلیخا“ میں اس نے اپنی خوش حالی پر لاز کیا ہے اور شاہ کے گُن

”لیلیٰ مجنوں“ میں وہ شاہ کے فرمان پر آس دھر کر حاضر دربار ہوتا ہے ۔

”لیلیٰ مجنوں“ میں ہمیں اسلوب میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے ۔ اس میں عربی و

فارسی الفاظ کی تعداد بھی بڑھ جاتی ہے ۔ اب اس کا رنگ یہ ہے :

جو اس باغ پرشہ کا داغ ہے

سو باغوں میں یہ باغ شہ باغ ہے

دھنی باغ کا شہ میں باغیاں

بھنور باغ کا کیوں نہوے آہاں

جو اس باغ سہکار تھی جگ بھرے

سو سر مست کر قدمیاں کو دھرے

جو اس کن تھی ہر روز نوروز ہو

سوکچ شہ کون یہ تین مبارک رہو

شہنشاہ کے ارکانِ دولت جے کوئے

مبارک آنوں پر بھی یہ باغ ہوئے

جو کوئی باغ کی باغبانی کرے

سو اس باغ تھی شادمانی کرے

دھنی باغ کا باغیاں کون نواز

ہو سر مست سون کرے سرافراز

جو احمد کرے آس دھر بن سنگار

سوا ب شہ تھی ہائے ستیں سنگار

[لیلیٰ مجنوں]

اس رنگِ سخن اور اسلوب کا مقابلہ ”یوسف زلیخا“ سے کیجیے تو یہ فرق اور نمایاں

ہو جاتا ہے ۔ مثلاً زلیخا کے حسن کی تعریف میں وہ یوں گویا ہے :

نہ اُس کا رُوپ کوئی سکے سَراوَن

نہ چٹاری سکے چشتر دیکھاوَن

سَراوَن اہڑوں سر تھی چرن لگ

سکوں یہ دیکھ کس اُس کی لکے پگ

ہسانی ناک سر کے بال کالے

گھنگر والے کُندل آسان گھالے

عجب وہ گیس ہندو سحرگر ہیں

جو پھروں وو دبسیں دایم نہر ہیں

جو بالوں مانہ دبسیں مانگ اُجلی

جھمکتی ابر میں تھی چوں کے بھلی

رہشانی چاند آدھا نور ادک ہوئے

جو دیسیں اُس لہیں چندر نوری دوئے

رہشانی نور کا منبر مسہن ہار

جو اُس میں دو دیسیں سراب اندکار

رہی وہ ناک میانے ”موکھ“ کے یوں

نبی انگلی ہنس چند دو کٹے جوں

ادھر دو لال جوں سر جان جوتی

دمن ہنس لیکے ڈھال موقی

دمن موقی ادھر چشماں چل امریت

دیکھو چشمے سنے موقی نوری ریت

دمن ہنستے ادھر میں تھی دیسیں یوں

کلی جاسوں میں موتیاں کی پھولے جوں

کمل کی ہنکڑی ہے جیب اتمول

جو لیاوے ہار امرت ہاس کے پھول

نیکے دو گال روشن اُڑھیاں دوئے

جو اُن کی چھاؤں پر چندر سورج ہوئے

دیسیں اُس ”موکھ“ اُپر وہ تل جو کالے

رہے حبشی بھی بٹن کے لہانے

دیسیں موتیاں کیریاں سینیاں سو دوکان

عجب سینیاں جو ہے دونوں رتن کھان

کھڑی گردن چندن کوندن کلا کر

کلا کتنھی کتنھی کسو کل کلا کر

دیسیں خوش سخن سینا صاف کوثر

پڑے دو بُربُربے نورانی اُس پر

بھرے آمد رس کے دو نارنگ دہلے

بھنور کب نا اٹھے بھل کر جو بیٹھے

”نک بتلی کمر جوں ہال آدھاک

جسوات اُس نازکی تھی باد کا دھاک

ادک امریت نرمل پیٹ آچھا

پڑیا جن ناف کے بھنورے لہ پانچا

ولے اب ناف تھی زانوں کی حد تیں

لہ کچ ایسا نہ ویسا کر کہوں میں

[یوسف زلیخا]

”یوسف زلیخا“ کے اسلوب میں ہندوی روایت چھپک چھپک کر بول رہی ہے،

اس لیے یہ اسلوب قطب شاہی دور میں قدیم اسلوب کا نمائندہ ہے۔ ”یوسف زلیخا“

۳۶۸۴ اشعار پر مشتمل ہے۔ احمد نے اس مثنوی میں جاسی اور خسرو کی

”یوسف زلیخا“ کو سامنے رکھا ہے۔ قصے کا ڈھانچا بھی کم و بیش وہی ہے۔ بہت سے

اشعار ترجمہ ہو کر آئے ہیں؛ مثلاً باغ، بھل، خواب، قید خانہ، ترخ کاٹنے کے

واقعے کے اکثر اشعار مشترک ہیں۔ لیکن اسی کے ساتھ، زبان کی قدامت کے

باوجود، اس مثنوی میں زور کلام کا احساس ہوتا ہے۔ جہاں سراپا بیان کیا ہے،

منظر کشی کی ہے یا جذبات کا اظہار کیا ہے، وہاں شیخ احمد کے قلم میں زور اور

توازن اظہار پیدا ہو گیا ہے۔ طویل نظم لکھنا مشکل فن ہے۔ اس میں عبارت

تعمیر کرنے کا سا اہتمام کرنا پڑتا ہے۔ شاعر کو مختلف موقع و محل کے مطابق شعر

کہنے، مختلف جذبات و احساسات کو بیان کرنے اور مختلف کیفیات و مناظر کے

اظہار پر قدرت ضروری ہے۔ چھوٹا شاعر طویل نظم لکھنے کی صلاحیت سے عاری

ہوتا ہے۔ شیخ احمد نے ”یوسف زلیخا“ میں اپنی شعر گوئی کی اعتماد اور صلاحیت

کا بھرپور مظاہرہ کیا ہے اور اس دور میں ہم اُسے وجہی، غواصی، قیمی اور

صنعتی کے ساتھ کھڑا کر سکتے ہیں۔ اولیت کے اعتبار سے احمد اردو مثنوی کی پہلی

روایت کا بانی ہے۔ دکن، گجرات اور شمالی ہند کی سب معلوم مثنویاں، ”کدم راؤ

پدم راؤ“ کو چھوڑ کر، یوسف زلیخا کے بعد ہی لکھی جاتی ہیں۔ یہ مثنوی اگر

گرلکنڈا کے پچائے بیجاپور میں لکھی جاتی تو اُسے وہی درجہ ملتا جو غواصی اور

وجہی کی مثنویوں کو قطب شاہی دور میں اور قیمی کی مثنوی کو عادل شاہی

دور میں ملا تھا۔ محد قلی قطب شاہ سے زیادہ اس اسلوب کی داد اُسے جگت گُرو

سے ملتی۔ احمد یہ دیکھ کر کہ اُس سے کمتر درجے کے شعرا دادِ سخن پا رہے

ہیں، اپنی ایک ہزل میں مدح ملک ور چھوڑ کر، ”نک کھانے کے باوجود،

شکایتِ زمانہ کی داستان رقم کرتا ہے:

مدح ملک ور چھوڑ کر دل میں ہجو کوئی بھانے ہیں

کیا شعر کے مضنون میں ناکارا حجت پانے ہیں

ناچال پر اپنی نظر کر عیب دسریاں کے چٹوڑیں
 بی بی کی مسند کے اوپر باندی کون کوئی بسلانے میں
 بی کے ہزاراں کی متاع نا جان کر اصراف سوں
 در عیش و عشرت میں جتا تولیاں سوں مل سب کھائے ہیں
 کنچن نم سب تھا سو تن اسکوں نا کو سک جتن
 پیوستہ قہیاں سوں ہو علت اس کون لانے ہیں
 نا بولناں تھا شعر یو کوئی دن ہی کیسا آنے کا
 ناحق ایس کون جبک منے بدنام کر دکھلانے ہیں
 حق نمک کا حق بڑا حق میں کتا ہوں نہیں غلط
 بڑکیاں کا اس نمکی بڑے بارے نمک تو کھائے ہیں
 احمد توں چپ . . . کے ہیں اس ہند جیتی کیا غرض
 کس کو روکھا کر بولنے تھہ کون کئے فرمائے ہیں

دسویں صدی ہجری تک گجرات میں غزل کا وجود نہیں ملتا لیکن گیارہویں
 صدی ہجری میں غزل ایک اہم صنف سخن کی حیثیت سے ابھرنے لگی ہے اور
 دکن اس کا مرکز قرار پاتا ہے۔ یہ قلی قطب شاہ نے نظام کو بھی غزل کی
 ہیئت میں استعمال کیا ہے۔ غزل کی اس مقبولیت کا اثر نہ صرف ان شعرا پر پڑا
 جو گجرات میں تھے بلکہ ان پر بھی جو گجرات سے دکن یا دوسرے علاقوں میں
 چلے گئے تھے۔ شیخ احمد بھی غزل کو روضہ زمانہ کے مطابق، عورتوں سے باتیں
 کرنے کے لیے، استعمال کرتا ہے اور اس میں محبوب کے حسن و جمال اور عشق و
 عاشقی کے مضامین لاتا ہے۔ حسن شوق کی زمین میں احمد کی یہ غزل دیکھیے:

گھنگھٹ جب زور زری مُکھ ہر نے موہن دور کر نکلتے
 مقابل ہوئے نا ہرگز اگر سور سور نکلتے
 عجب کل رات دھن سوں لوا یک معجزا دیکھیا
 کہ سارے چاند دو نرمل سو یک چولی رافتر نکلتے
 چنچل کی جب صفت لکھنے قلم میں ہاتھ تیں لیتا
 ایک ایک ہاتھ میں میرے قلم ہو انشکر نکلتے
 موہن کے غم سوں کل کل کر رہ سوں رات دن میرے
 کہ ہانی ہو کے مجھ مارا کاجچہ ہوو جگر نکلتے

۱۔ بیاض فلمی، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

عجب کچھ حق کی قدرت ہے، نہیں دم مارنے جاگا
 دیکھو حکمت سوں کہوں رب کی، بشر میں سے بشر نکلتے
 شکر لب لب کون تھہ احمد لکھے ہے سو مگر اس نے
 یو پر یک بیت قبہ مُکھ نے میٹھی ہو خوبتر لکھے

غزل میں احمد فارسی روایت کی پیروی کر رہا ہے۔ اس کی غزل کا مزاج
 وہی ہے جو دکن کے دوسرے شعرا کے ہاں عام طور پر ملتا ہے۔ یہ وہی روایت ہے
 جو محمود، فیروز، خیالی، قلی قطب شاہ اور حسن شوق کے ہاں رنگ جا رہی ہے
 اور فارسی غزل کے زیر اثر پروان چڑھ رہی ہے۔ اس سطح پر احمد اور دوسرے
 دکنی شعرا ایک ہو جاتے ہیں۔ احمد کی مثنوی ”لیلیٰ مجنون“ کے ۷۰۰ اشعار کے
 علاوہ چونکہ اب تک کوئی اور چوڑے سامنے نہیں آئی تھی لہذا یہ بات بالکل نئی ہے
 کہ وہ نہ صرف غزلیں کہتا تھا بلکہ عید نامے اور قصیدے بھی اس نے لکھے ہیں:
 کھیا جو عید نامے ہوو قصیدے
 جو ہیں وہ سب کثوت مارگ میں سیدھے

[یوسف زلیخا، فلمی]

اس کی ایک اور غزل بھی ہمارے لیے دلچسپی کا باعث ہوگی:

میٹھے بچن ترے سن نا بات کر کے سمجیا
 شیریں لبان یو تیرے جوں شات کر کے سمجیا
 والا ہرپا جوہن پر دالی . . . دیک کر میں
 امرت پھلاں یہ گویا ہے بات کر کے سمجیا
 ہستان میں ہے مکمل سر ہر ہے زر کا آئین
 جھلکاٹ دیک مُکھ کا شب برات کر کے سمجیا
 دشمن کے بولنے کا نہیں اعتبار مجھ کن
 یک بات میں دو تن کے کے گھات کر کے سمجیا
 کالاں اہر موہن کے ہکھرے گئے سو زلفاں
 آبِ حیات اوپر ظلمات کر کے سمجیا
 احمد دکن کے خوباں ہوئیاں ہے ہر ملاحت
 تو توں دکن کو اپنا گجرات کر کے سمجیا

احمد کی زبان کے سلسلے میں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ ”یوسف زلیخا“
 اور ”لیلیٰ مجنون“ دونوں میں روزمرہ، محاورے اور ضرب الامثال اسی طرح کثرت
 سے استعمال ہوئے ہیں جس طرح نظامی کی مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“ میں دکھائی

دیتے ہیں۔ ”یوسف زلیخا“ اور ”کدم راؤ ہدم راؤ“ کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں مثنویاں زبان و بیان کی ایک ہی روایت سے تعلق رکھتی ہیں۔ زبان و بیان کے اس مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ زبان جس میں نظامی یا احمد شاعری کر رہے ہیں، ایسی زبان نہیں ہے جو صرف سو پچاس سال ہی پرانی ہو بلکہ اس میں صدیوں کے لسانی عمل کی تخلیقی قوتیں شامل ہیں۔ ”یوسف زلیخا“ سے یہ چند مثالیں دیکھیے :

زلیخا جلیل یوسف کن آوے ولے یوسف نہ آگ اسکی بچھاوے
(آگ بچھانا)
شرم گن کا اگر خطرا کدھیں آئے تو جوں چکنے گھڑے پر نیر ڈھل جائے
(چکنے گھڑے پر ہانی ڈھلنا)
سو جوں لکلی یکایک بات پر بات کہنن لاکے کچ اپنا دکھ ہی اُس سات
(بات پر بات)

یہی نہیں بلکہ فارسی امثال بھی ترجمہ ہو کر آتی ہیں۔ جیسے :
بڑے لوگاں تھی ایسی سچ خبر ہے کہ دیکھے ہوئے کون ہو اتر ہے
اس میں ”ضئیدہ کے بود ماہر دینہ“ کا ترجمہ کیا گیا ہے۔
اسی طرح :

جیسے بس چڑ رہا ہوئے جیو ادھر مانہ
دیساور رنرہیں آوے لگ رہے کانہ

میں ”نا تریاق از عراق آوردہ شود مارگزیدہ مردہ شود“ کی طرف اشارہ ہے۔
غرض کہ مختلف اثرات کے شبر و شکر ہونے سے پہلے زبان و بیان کی کیا حالت و کیفیت ہوتی ہے، اس کے لیے بھی نظامی کی مثنوی ”کدم راؤ ہدم راؤ“ کی طرح، احمد کی مثنویوں خصوصاً ”یوسف و زلیخا“ کا مطالعہ ماہرین لسانیات کے لیے خاص دلچسپی کا سامان فراہم کرتا ہے۔

گجرات اور دکن کی ادبی روایت کے پس منظر میں شیخ احمد کی دونوں مثنویوں — یوسف زلیخا، لیائی مثنویوں — اور اس کی غزلوں کو دیکھیے تو وہ قدیم اردو ادب میں ایک دوراے پر کھڑا نظر آتا ہے جہاں قدیم اسلوب (ہندوی اسلوب) کا ڈوبتا ہوا ستارہ اور جدید اسلوب (فارسی اسلوب) کا طلوع ہوتا ہوا سورج ایک ساتھ نظر آ رہے ہیں۔ اُس کے ہاں گجری اور دکنی ادب کی روایت و اسلوب بیک وقت ایک دوسرے سے الگ اور ملتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں — لیکن وہ پورے طور پر نہ ادھر کا رہتا ہے اور نہ ادھر کا۔

☆☆☆

چوتھا باب

فارسی روایت کا عروج نظم اور نثر میں

(۱۵۸۰ء-۱۶۴۰ء)

شیخ احمد کی حیثیت گولکنڈا کے ادب میں ایک جزیرے کی سی ہے، لیکن ”ملا“ وجہی قطب شاہی ماحول کا پروردہ اور اسی تہذیب میں بلا بڑھا تھا۔ قطب شاہی تہذیب کے اسی ماحول میں ”ملا“ اسد اللہ وجہی (م - ۱۰۷۰ھ/۱۶۵۹ء) کی آواز گولکنڈا کی فضاؤں میں گونجتی سنائی دیتی ہے۔ ”ملا“ وجہی، عہد قلی قطب شاہ کے دربار کا ملکہ الشعرا بھی تھا اور بادشاہ کی طرح ”ہر کو و رندر“ شاہد باز بھی۔ وہ فارسی کا شاعر بھی تھا اور اردو شاعری اور نثر میں بھی اس نے اپنے کمال فن کا اظہار کیا ہے۔ فارسی کلام میں اس کا غلصہ ”وجہی“ بھی آیا ہے اور ”وجہی“ و ”وجہ“ بھی۔ ”قطب مشتری“ میں ہر جگہ غلصہ وجہی آیا ہے لیکن ”سب رس“ میں ہر جگہ وجہی لکھا ہے۔ ”حدیقة السلاطین“^۱ میں بھی اسے ”ملا“ وجہی شاعر دکنی“ لکھا ہے۔ مولوی عبدالحق^۲ کا بیان ہے کہ ”حدیقة قطب شاہی“ میں اسے ”وجہی“ لکھا گیا ہے۔ اُس زمانے میں ایک ہی لفظ کا املا مختلف طریقے سے لکھا جاتا تھا۔ کبھی خود شاعر ضرورت شعری سے

۱۔ دیوان وجہی، فارسی مخطوطہ کتب خانہ حصار جنگ میں یہ شعر اُس کے نام و غلصہ پر روشنی ڈالتا ہے :

اسم اسد اللہ وجہی است غلصہ آرائش و کافہ بازار کلام است
۲۔ حدیقة السلاطین : ص ۱۳، ”ملا“ نظام الدین احمد، ادارۃ ادبیات اردو، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ء :

۳۔ مقدمہ ”قطب مشتری“ : ص ۵۔ مطبوعہ انجمن ترقی اردو کراچی، ۱۹۵۴ء۔

اور کبھی کاتب جس طرح چاہتے تھے لکھ دیتے تھے۔ ”قطب مشتری“ اور ”سب رس“ کے مطالعے سے یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ یہ دونوں تصانیف ایک ہی شخص کی ہیں جسے آپ وجہی کہیں یا وجہی کے نام سے لکھیں۔ وجہی کے بچپن میں محمود، فیروز اور خیالی کی شہرت، نئے طرز سخن کے باعث، سارے گولکنڈا میں پھیل چکی تھی۔ ”سب رس“ کے ایک قلمی نسخے کے ترقیمے میں لکھا ہے کہ ”مولانا وجہی چشتی کے بہر شاہ علی متی کے بہر میاں شاہ باز ابن ہمد چشتی گزراست“۔ علی متی ملتانی ۸۹۷ھ/۱۵۶۷ء میں وفات پاتے ہیں اور محمود کے بہر میاں شاہ باز ۸۹۲ھ/۱۵۲۷ء میں۔ گویا وجہی شاعروں کی اس نسل و روایت سے تعلق رکھتا ہے جو محمود اور فیروز کے فوراً بعد ابھری۔ یہ روایت ”پروزی فارسی“ کی روایت تھی جس میں فارسی اسالیب، اصنافِ سخن اور محور کو اپنانے کے ساتھ ساتھ اس بات پر بھی زور دیا جا رہا تھا کہ شاعری میں سلاست ہونی چاہیے۔ شعر میں ربط ہونا چاہیے اور ایسے الفاظ شاعری میں استعمال کرنے چاہیے جنہیں اساتذہ استعمال کر چکے ہیں۔ لفظ و معنی کا باہمی رشتہ شاعری کی خوبی ہے۔ الفاظ منتخب اور معنی بلند ہونے چاہیے۔ وجہی نے ”قطب مشتری“ میں انہی باتوں کو شاعری کی جان بتایا ہے۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ وجہی دوسرے دکنی شعرا کی طرح، صرف دکنی معاصرین سے اپنا مقابلہ نہیں کرتا، بلکہ سارے ”ہندوستان“ کے شعرا سے کرتا ہے :

نہ نہچے نہ لہجہ ہے گُن گیاں میں سو طوطی سنج ایسا ہندوستان میں
”سب رس“ میں بھی وہ اپنی زبان کو ”زبانِ ہندوستان“ کہتا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ وجہی شمالی ہند کی زبان کی اس روایت کی پیروی کر رہا تھا جو فیروز و محمود کے ہاتھوں (یہ دونوں شمالی ہند کے رہنے والے اور اسی زبان کے پیروکار تھے) دکن میں پروان چڑھی تھی۔

ابنِ نشاطی نے ”پہولین“ ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۵ء میں لکھی اور اُن اساتذہ کرام کا ذکر کیا جو اُس وقت وفات پا چکے تھے۔ ”پہولین“ میں وجہی کا نام نہیں ملتا لیکن ۱۰۸۸ھ/۱۶۷۷ء میں جب طبعی ”پیرام و گل اندام“ لکھتا ہے تو وہ وجہی کو اسی طرح خواب میں دیکھتا ہے جس طرح وجہی نے فیروز کو خواب

۱۔ تذکرہ مخطوطاتِ ادارہ ادبیاتِ اردو، ص ۳۲۳، ادارہ ادبیاتِ اردو، حیدر آباد دکن، جلد ۳۔

میں دیکھا تھا اور اُس کے کلام کی داد دی تھی۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ وجہی ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۵ء کے بعد اور ۱۰۸۸ھ/۱۶۷۷ء سے پہلے وفات پا چکا تھا۔ پرویسر زور نے وجہی کا سالِ وفات ۱۰۷۰ھ/۱۶۵۹ء کے قریب متعین کیا ہے۔

وجہی سے کئی تصانیف مندرجہ ذیل ہیں۔ ”دیوانِ وجہی“ (فارسی) کا مخطوطہ کتب خانہ سرسار جنگ میں محفوظ ہے۔ مثنوی ”قطب مشتری“ (۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ء) اور نثر میں ”سب رس“ (۱۰۷۵ھ/۱۶۶۵ء) شائع ہو چکی ہیں۔ ان کے علاوہ قدیم بیاضوں میں چند غزلیں بھی ہماری نظر سے گزریں جو ”قطب مشتری“ اور ”سب رس“ کی غزلوں کے علاوہ ہیں۔ ایک اور تصنیف ”تاج الحقائق“ بھی وجہی سے منسوب کی جاتی ہے جو یقیناً وجہی کی تصنیف نہیں ہے۔ کہیں کہیں سب رس اور تاج الحقائق کے موضوعات ایک دوسرے سے ضرور ٹکرا جاتے ہیں لیکن یہ وہ موضوعات ہیں جو اس زمانے میں عام تھے اور ان کی تاویل ہر شخص اپنے اپنے انداز میں کرتا تھا۔ ”تاج الحقائق“ کے مصنف ”وجہی الدین ہمد“ ہیں جن کی بات کو ”خدا کی بات“ کہا گیا ہے۔ ”تاج الحقائق“ کی ابتدا ہی میں لکھا ہے کہ :

”کلام مولانا وجہی الدین ہمد . . . جنوی بات خدا کی بات میں سند۔
کتاب تاج الحقائق، رواج الحقائق، راج الحقائق، معراج الحقائق،
جس کتاب کون مطالعے کرنے نے خدا یک پایا جانے، وہی کتاب
کو سب کتاباں پر فائق۔ عشقِ سر ذات ہے، عشقِ خلاصہ موجودات
ہے، عشقِ صاحبِ کائنات ہے۔ جان ہی عشق ہے ہر عشق کی بات ہے
. . . عاشق کون اس سات چیز نے بنا (بنا) کرے، خدائے تعالیٰ اُسے
اس دنیا میں نے فنا کرے۔“

اس کتاب (تاج الحقائق) کو ۱۲۷۳ھ/۱۸۵۷ء میں سید ابصار علی شاہ، ابنِ سید

۱۔ علی گڑھ تاریخِ ادبِ اردو: جلد اول، ص ۳۸۰، مطبوعہ علی گڑھ یونیورسٹی ۱۹۶۲ء۔

۲۔ نیاز فتح پوری مرحوم نے مجھے بتایا تھا کہ ”کلیاتِ وجہی“ کے نام سے ایک مخطوطہ نیشنل میوزم کراچی پاکستان میں موجود ہے جو باوجود کوشش کے مجھے نہ مل سکا۔ (جمیل جالبی)

۳۔ تاج الحقائق: (قلمی)، انجمن ترقیِ اردو پاکستان، کراچی۔

اکبر علی شاہ قادری نے عام فہم زبان ہندی میں لکھا اور اس کا سبب تالیف آخر میں یوں بیان کیا :

”یہ کتاب حضرت مولانا وجیہ الدین صاحب قدس سرہ نے دکنی زبان میں کہی تھی ، سو اس کے الفاظ دکنی پر شخص کی سمجھ میں برابر نہیں آتے تھے ۔ سو اس فقیر الحقیر نے ہر تو سے بزرگوں کے اس رسالہ دکنی کو ہندی زبان میں ، جو رواج خلق اللہ کا ہے ، سو لکھا کہ اس زبان ہندی سے بڑھ کر سمجھیں اور فرض ہاویں ۔“

ان شواہد کی روشنی میں ”تاج الحقائق“ کو ”ملا“ وجہی سے منسوب کرنا ”تحقیقی اندھیر“ ہے ۔

وجہی کی ”قطب مشتری“ (۱۸۰۱/۱۶۰۹ع) اردو کی قدیم ترین مثنویوں میں سے ایک ہے ۔ نظامی کی ”کدم راؤ ہدم راؤ“ جہنی دور کی تصنیف ہے جس کا زمانہ تصنیف ۱۸۲۵ء—۱۸۳۹ء/۱۲۱۱ع—۱۸۲۵ع کا درمیانی زمانہ ہے^۱۔ احمد گجراتی کی ”یوسف زلیخا“ جو ہند قلی قطب شاہ کے سامنے پیش کی گئی تھی ، ۱۵۸۹/۹۹۸ع سے پہلے کی تصنیف ہے ۔ لیجاپور کے عبدال کا ”ابراہیم نامہ“ ۱۶۰۳/۱۰۱۲ع کی تصنیف ہے ۔ لیکن ان سب مثنویوں کو سامنے رکھ کر جب ہم ”قطب مشتری“ کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ زبان و بیان کے اعتبار سے زیادہ انکھری ہوئی اور جدید اسلوب کی روایت سے قریب تر نظر آتی ہے ۔

”قطب مشتری“ ہند قلی قطب شاہ اور ”مشتری“ کے عشق کی داستان ہے اور اسی مناسبت سے اس کا نام ”قطب مشتری“ رکھا گیا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ مشتری وہی ہے جو بھاگ متی کے نام سے مشہور تھی اور اپنے رقص و موسیقی اور حسن و جمال کی وجہ سے شہرت رکھتی تھی ۔ ہند قلی زمانہ شہزادی میں اس پر عاشق ہوا اور چونکہ یہ ایک رفاقت تھی اس لیے بدنامی کے ڈر سے چھپ چھپ کر ملتا تھا ۔ لیکن عشق کماں چھپتا ہے ؟ خوشبو کی طرح سارے عالم میں پھیل جاتا ہے :

جداں نے جو پیدا ہوا ہے یو جگ برت کوئی چھپا لیں سکيا آج نگ
محبت لگيا ہے جسے ایو کا نیں کوچ پروا اے جیو کا
یہاں بادشاہی غلامی اے یو بدنامی لیں ، نیک نامی اے

۱۔ تاج الحقائق : (نلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ مخطوطات انجمن ترقی اردو : جلد اول ، مرتبہ المر امرہوی ، ص ۳۷۱ ۔

سو ہاتی ہے رسوائی باری منے کہ عاشق کون عزت ہے خواری منے
محبت میں ہوتا جہاں جنگ امیر برابر ہے واں بادشاہ اور فقیر
[قطب مشتری]

ابراہیم قطب شاہ کو معلوم ہوا تو بیٹے کو سمجھایا لیکن جب جنونِ عشق کی یہ خبر ملی کہ طغیانی کے زمانے میں بھی ، جب دریائے موسیٰ کے اُس پار جانے کے تمام راستے مسدود تھے ، شہزادے نے اپنی محبوبہ سے ملنے کے لیے دریا میں گھوڑا ڈال دیا ہے ، تو اُس نے نہ صرف دریائے موسیٰ پر پُل بنوا دیا بلکہ خاموش بھی ہو رہا ۔ ۱۵۸۰/۹۸۸ع میں ہند قلی قطب شاہ تخت پر بیٹھا تو بھاگ متی کے بھاگ آور بھرے ۔ ان کے معاصر فرشتہ نے لکھا ہے کہ ”بادشاہ بر قاضیہ بھاگ متی عاشق شدہ ہزار ہزار سوار ملازم اور گردانیدہ“ ۔ ”کچھ عرصے کے بعد بھاگ متی کو اپنے حرم میں داخل کر لیا اور ”مشتری“ کے نام سے نوازا اور پھر ”حیدر محل“ کا خطاب عطا کیا ۔ کلیات ہند قلی میں مشتری پر دو نظموں کے علاوہ کئی اور اشعار ہیں جن کی طرف اشارے ملتے ہیں^۲ ۔ وجہی نے اسی قصے کو داستان کا رنگ دے کر اپنی مثنوی ”قطب مشتری“ کا موضوع بنایا ہے ۔

پروفیسر زور نے مشتری کا سال وفات ۱۶۰۹/۱۰۱۶ع قیاس کیا ہے ۔ وجہی نے اپنے ایک شعر میں واضح کیا ہے کہ اس نے مثنوی کو صرف بارہ دن میں ۱۶۰۹/۱۰۱۸ع میں مکمل کیا ہے :

تمام اس کیا دیس بارا منے ستہ یک ہزار ہور اٹھارا منے
یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ خود بادشاہ کو اس عشقیہ مثنوی کا پیرو بنانا بادشاہ کی اجازت یا حکم کے بغیر ممکن نہیں ہو سکتا تھا ۔ غالب گمان یہ ہے کہ کسی انتہائی جذباتی عالم میں بادشاہ نے اپنے دربار کے ملک الشعراء سے فرمائش کی ہوگی کہ اس کے اور مشتری کے عشق کو مثنوی کے پیرائے میں اس طور پر لکھیں کہ قطب ، مشتری اور ان کا عشق امر ہو جائے ۔ ظاہر ہے کہ جب بھاگ متی ”مشتری“ اور ”حیدر محل“ بن گئی تو ہی اور بادشاہ کے جنونِ عشق کا یہ عالم کہ ایک نیا شہر بسا کر اس کا نام پہلے بھاگ نگر اور حیدر محل کے خطاب کے بعد

۱۔ تاریخ فرشتہ : (فارسی) ، ص ۱۷۳ ، مطبوعہ نول کشور پریس ، لکھنؤ ۔

۲۔ مقدمہ کلیات سلطان ہند قلی قطب شاہ ، ص ۷۹-۸۷ ۔

۳۔ ایضاً : ص ۸۸ ۔

حیدرآباد رکھ دیا تو وجہی کے لیے اسے رقصہ کے روپ میں دکھانا مناسب نہیں تھا۔ اس لیے وجہی نے مشتری کو بنگالہ کی شہزادی بنا دیا جسے خواب میں دیکھ کر محمد قلی عاشق ہو جاتا ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ مشتری کی چھوٹی بہن کی آواز کی اتنی تعریف کی گئی ہے کہ لعن داؤدی بھی اس کے سامنے بیچ ہے۔ تھلکہ دریا کا قصہ بھی مثنوی میں موجود ہے جو دریائے موسیٰ کو طغیانی کے زمانے میں پار کرنے کا داستان روپ ہے۔ مثنوی میں اس گھوڑے کا بھی ذکر ہے جس پر بیٹھ کر بادشاہ دریا کو پار کرتا ہے، لیکن یہاں یہ گھوڑا ”ترنگر بادشاہ“ بن کر سامنے آتا ہے۔ غرض کہ وجہی نے مثنوی میں داستان کے وہ سارے عناصر یک جا کر کے انہیں ایک ایسی شکل دے دی ہے جو ازنہ وسطیٰ کے داستانی رنگ سے مل گئی ہے۔ اس طرح بادشاہ کے عشق کا قصہ بھی بیان ہو گیا اور داستان کی روایت بھی اپنے سارے عناصر ترکیبی کے ساتھ باقی رہی۔ مثلاً قدیم داستانوں میں کم و بیش یہ عناصر ضرور ملیں گے :

(۱) اکاوتا شہزادہ کسی دور دراز ملک کی شہزادی کے حسن و جمال کی تعریف سن کر، یا خواب میں دیکھ کر، عاشق ہو جاتا ہے۔ یہ عشق مجنوں و لرباد کے عشق سے کسی طرح کم نہیں ہوتا۔

(۲) عشق کی آگ میں جل جل کر جب شہزادے کی حالت غیر ہو جاتی ہے تو بادشاہ سے اجازت لے کر وہ شہزادی کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔

(۳) راستے میں طرح طرح کی مشکلات، آفات، مصائب سے دوچار ہوتا ہے۔ دیہو زادوں سے جنگیں ہوتی ہیں، جادوگروں کے طلسم میں گرفتار ہوتا ہے لیکن شہزادہ اپنی بہادری، استقامت، شہبی امداد اور جذبہ عشق سے ان سب کا مقابلہ کرتا شہزادی کے ملک میں جا پہنچتا ہے۔

(۴) کسی نہ کسی طرح شہزادی تک اس کی رسائی ہوتی ہے۔ شہزادی بھی اس پر فریفتہ ہو جاتی ہے۔

(۵) پھر دونوں کی شادی ہو جاتی ہے اور شہزادہ کامیاب و کامگار اپنے ملک کو لوٹتا ہے۔

داستان کا بیرونی ڈھانچہ کم و بیش یہی ہوتا ہے لیکن جزئیات میں فرق ہوتا ہے جس سے ہر داستان کا رنگ دوسری داستان سے الگ ہو جاتا ہے۔ یہی

سب عناصر ”قطب مشتری“ میں موجود ہیں۔ ”قطب مشتری“ کا قصہ بھی یوں شروع ہوتا ہے کہ ابراہیم قطب شاہ کے کوئی بیٹا نہیں تھا۔ دعاؤں کے بعد ایک چاند سا بیٹا پیدا ہوا۔ جوان ہوا تو اس کے حسن اور بہادری کی دھیم مچ گئی۔ ایک رات خواب میں اس نے ایک ہری رُو کو دیکھا اور ہزار جان سے خوابوں کی شہزادی پر عاشق ہو گیا۔ اب جو آنکھ کھلی تو عجب عالم تھا۔ سولائے روتے کے اسے کوئی چیز نہیں بھاتی تھی۔ بادشاہ کو معلوم ہوا تو بہت پریشان ہوا۔ شہزادے کے لیے کرنالک، گجرات، چین و ماچین اور ایران کی دوشیزاؤں کو جمع کیا اور کہا :

قطب شاہ کون چیکرئی ریجھانے کی بڑا مرتبہ سب میں وو ہائے کی لیکن شہزادے پر کسی کا جادو نہ چلا۔ بادشاہ نے شہزادے سے کرید کرید کر پوچھا تو اس نے اپنے خواب کا واقعہ سنایا۔ اب تو بادشاہ کو اور فکر دامن گیر ہوئی۔ اس نے مشورے کے لیے ”عطارد“ کو طلب کیا۔ عطارد اپنے زمانے کا لائق مصوّر اور ساری دنیا کا سفر کیے ہوئے تھا۔ بادشاہ کی بات سن کر عطارد نے کہا کہ اس وقت دنیا کی حسین ترین دوشیزہ بنگالہ کی شہزادی مشتری ہے۔ اس کی ایک بہن زہرہ ہے جو حضرت داؤد سے زیادہ خوش الحان ہے۔ اس نے کہا کہ مشتری کی ایک تصویر بھی اس کے پاس ہے۔ تصویر دیکھ کر بادشاہ کو دکھلائی۔ بادشاہ نے شہزادے کو دکھائی۔ تصویر دیکھ کر شہزادہ پہچان گیا کہ یہی وہ خوابوں کی ہری ہے۔ اب شہزادہ اور عطارد سوداگر بن کر سفر پر روانہ ہوئے ہیں۔ دوران سفر میں مصائب جھیلنے ہیں۔ کبھی طوفانِ بلا خیز میں پھنس جاتے ہیں، کبھی پاڑ جیسے اژدہوں سے مقابلہ ہوتا ہے، کبھی عامل و عابد سے ملاقات ہوتی ہے اور کبھی بادشاہ مغرب کی بیٹی سے۔ چلتے چلتے ایک ایسے مقام سے بھی گزرتے ہیں جہاں ایک راکس رہتا تھا۔ شہزادہ اس کے قلعے کی طرف جاتا ہے تو وہاں اسے ایک آدم زاد ملتا ہے۔ وہ اسے بتاتا ہے کہ یہ راکس جہاں بھی آدم زاد کو دیکھتا ہے، پکڑ لیتا ہے۔ اسے بھی اسی نے قید کر رکھا ہے اور وہ حلب کے بادشاہ سرطان خان کے وزیر اعظم اسد خان کا بیٹا ہے۔ مرغ خان نام ہے۔ خواب میں ایک ہری رُو کو دیکھ کر عاشق و دیوانہ ہو گیا ہے اور اسی ہری رُو کی تلاش میں، جس کا نام زہرہ ہے اور جو بنگالہ کی شہزادی ہے، نکلا ہے۔ جو لوگ ساتھ تھے وہ دعا دے گئے۔ اب میں اکیلا اس خرابے میں قید ہوں۔ پوچھنے پر محمد قلی نے اپنا حال بیان کیا اور کہا کہ اب ہم دونوں دوست ہیں اور ان دو چھاپوں کی طرح ہیں جو ایک ہی جال میں پھنس گئی ہوں۔ ابھی یہ

پائیں ہو ہی رہی تھیں کہ سامنے سے راکس آنا دکھائی دیتا ہے۔ شہزادہ آئہ الکوسی کا حصار باندھتا ہے اور جنگ کر کے راکس کو قتل کر دیتا ہے۔ اب یہ پھر سفر پر روانہ ہوتے ہیں اور ”قطعه گلستان“ میں پہنچتے ہیں جو ہریوں کا علاقہ ہے۔ یہاں سہتاب ہری شہزادے پر عاشق ہو جاتی ہے اور شہزادے کو محل میں بلواتی ہے۔ شہزادہ دوران ملاقات راکس کو ہلاک کرنے کا واقعہ بیان کرتا ہے۔ یہ سن کر سہتاب ہری خوش ہوتی ہے اور کہتی ہے کہ آج وہ بھی آزاد ہو گئی ہے۔ اس پر محفل عیش کا حکم دیا جاتا ہے اور شراب کا دور چلتا ہے۔ مثنوی میں وجہی یہ شعر لکھتا ہے :

کہ معشوق جان نہیں وہاں بھائے کیوں

ہو والا ہیسا بن ہیسا چائے کیوں

مہد قلی قطب شاہ کی مشہور غزل کا یہ شعر بھی نظر میں رہے :

ہیا باج ہیا لایا ہیا جائے نا ہیا باج ایک کپل جیا جائے نا

شہزادہ سہتاب ہری کے ساتھ عیش و عشرت میں مشغول ہوتا ہے تو عطارد، قطب شاہ سے ہنگامہ جانے کی اجازت طلب کرتا ہے اور کہتا ہے کہ وہ جلد شہزادے کو وہاں بلوا لے گا۔ عطارد ہنگامہ پہنچتا ہے اور شہزادی کے محل کے قریب ایک جگہ لے کر مصوری شروع کر دیتا ہے۔ اس کے کمال فن کی شہرت سارے ملک میں پھیل جاتی ہے اور مشتری اسے بلوا کر محل کو آراستہ کرنے کا حکم دیتی ہے۔ عطارد دن رات لگ کر محل کو آراستہ کرتا ہے۔ مشتری دیکھتی ہے تو دنگ رہ جاتی ہے۔ اتنے میں اس کی نظر ایک تصویر پر پڑتی ہے جسے دیکھ کر مشتری دیوانی سی ہو کر ہوجھتی ہے کہ یہ کس کی تصویر ہے ؟ عطارد بتاتا ہے کہ قطب شاہ کی تصویر ہے لیکن ایک ہری اس پر عاشق ہو گئی ہے۔ مشتری یہ سن کر رونے لگتی ہے۔ عطارد یہ دیکھ کر کہتا ہے کہ وہ اسے جلد بلوا دے گا اور شہزادے کو بلوانے کے لیے آدمی بھیجتا ہے۔ جیسے ہی شہزادے کو اطلاع ملتی ہے وہ سہتاب ہری سے اجازت لے کر روانہ ہو جاتا ہے۔ سہتاب اسے بطور نشانی ”ترنگ بادیا“ دیتی ہے۔ ہنگامہ پہنچ کر مشتری سے ملاقات ہوتی ہے۔ شراب کا دور چلتا ہے اور دونوں اتنے مست ہو جاتے ہیں کہ عطارد کو کہنا پڑتا ہے کہ اے شہزادے : ع

تیرا مال ہے توں اُناول نہ کر

شہزادہ مرغ خان کا حال بھی بیان کرتا ہے اور طے ہوتا ہے کہ زہرہ سے شادی کر کے ہنگامہ کی بادشاہی مرغ خان کو دے دی جائے۔ اس کے بعد قطب شاہ

مشتری کے ہمراہ دکن روانہ ہوتا ہے اور وہاں ان دونوں کی دھوم دھام سے شادی ہوتی ہے اور باپ اپنی سلطنت قطب شاہ کو دے دیتا ہے۔ وجہی نے وصال کا جو بھرپور نقشہ رمزیہ انداز میں کھینچا ہے وہ اردو شاعری میں یکتا اور بے مثال ہے۔

اب اس قصے کو داستانوں کے عام مزاج و ہیئت سے ملا کر دیکھیے تو اس میں سوائے جزئیات کے کوئی فرق نظر نہیں آئے گا۔ یہ عمل قرون وسطیٰ کے سارے ادبیات میں، تہذیبی فرق کے ساتھ، یکساں ملے گا۔

یہ مثنوی موجودہ شکل میں نامکمل ہے اس لیے قصے کے آثار چڑھاؤ، تیور اور ارتقا کا پورا رنگ سامنے نہیں آتا لیکن اس کے باوجود ”قطب مشتری“ شاعری کے اس معیار پر پوری اترتی ہے جس کا اظہار مثنوی کے ابتدائی حصے میں ”در شرح شعر گوید“ اور ”وجہی تعریف شہر خود گوید“ کے تحت کرتا ہے۔ اس مثنوی کی سب سے اہم خصوصیت روانی و ربط ہے۔ ایک شعر دوسرے شعر میں اس طرح پیوست ہے جیسے ایک زنجیر کی مختلف کڑیاں۔ اسی وجہ سے اسے روانی اور تیزی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ داستانی مثنوی میں روانی اور بہاؤ کا تخلیقی عمل مثنوی کی کامیابی و اثر آفرینی کے لیے ازس ضروری ہوتا ہے۔ جب ہم نے مثنوی کے چند حصوں کو ایک ایسے شخص سے پڑھوا کر سنا جس کی مادری زبان دکنی تھی، تو وجہی کے لہجے کے سبھاؤ اور تیور کے آثار چڑھاؤ سے نہ صرف نصے میں دلچسپی بڑھ گئی بلکہ شعر کی موسیقی و آہنگ نے بھی ہمیں متاثر کیا۔ زبان کی فصاحت اور اجنبیت کے پردے اٹھ گئے، شعریت کا احساس گہرا ہو گیا اور زبان و بیان سلیس نظر آنے لگے۔ ”قطب مشتری“ کی سلاست کا احساس اس وقت اور ہو سکتا ہے جب اسے اس دور کے دوسرے شعرا کے کلام کے ساتھ پڑھا جائے۔ اس وقت یہ بات محسوس ہوگی کہ یہاں زبان و بیان نکھر رہے ہیں، زبان منبجھ کر صاف ہو رہی ہے۔ الفاظ میں جذبہ و معنی کو سمیٹنے کی قوت بڑھ رہی ہے اور ”پروزی فارسی“ کی روایت تیزی سے فاصلے طے کر رہی ہے۔

”قطب مشتری“ میں ایک فنکارانہ شعور کا بھی احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر تخلیق کرنے سے پہلے جانتا ہے کہ اسے کیا کرنا ہے اور کیسے کرنا ہے ؟ یہ شعور ہمیں مہد قلی قطب شاہ کی شاعری میں نہیں ملتا۔ وہ ایک چڑیا کی طرح گانا چلا جاتا ہے لیکن وجہی کے ہاں یہ شعور، شعر کو بنانے سنوارنے پر

زور دینے کے عمل میں ، نظر آتا ہے ۔ ایک جگہ خود بھی کہتا ہے :

اگر خوب محبوب جیوں سو رہے ستوارے تو نور علی اور ہے
تخلیقِ عمل کے اسی شعور نے وجہی کے ہاں سلاستِ بیان کو پیدا کیا ہے ۔
آج ”قطب مشتری“ صرف تاریخی اہمیت کی حامل ہے لیکن جب اسے آج سے تقریباً
چار سو سال پہلے کے دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں اور اس کا مقابلہ اس دور کی
شاعری سے کرتے ہیں تو وجہی قدیم دور میں صفِ اول کا شاعر اور یہ مثنوی اس
دور میں ایک کارنامہ معلوم ہوتی ہے ۔ یہ دور گولکنڈا میں فارسی رنگ و آہنگ
کی جذب پذیری کا دور ہے ۔ تہذیب کا بیرونی ڈھانچا اور اس کا باطن دونوں
فارسی طرزِ احساس کو تیزی سے قبول کر رہے ہیں ۔ وجہی فارسی طرزِ احساس کی
اسی روایت کے ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے جو آگے چل کر ولی دکنی
کی روایتِ ریختہ سے جا ملتی ہے ۔

”قطب مشتری“ نہ صرف نئی روایت ، مثنوی کی ہیئت ، قرونِ وسطیٰ کے
داستانوی مزاج ، نئے رنگِ سخن اور زبان و بیان کے جدید اسلوب بلکہ شاعری کے
اعتبار سے بھی قابلِ قدر تصنیف ہے ۔ اس میں جذبات و احساسات کو موزوں الفاظ
اور خوب صورت تشبیہات کے ذریعے پیش کرنے کا عمل ملتا ہے ۔ حسبِ ضرورت
منظر کشی بھی ہے اور بات کو اثر آفرینی کے ساتھ بیان کرنے کا سلیقہ بھی ۔
جذبات کے رنگا رنگ پہلوؤں کو وہ اپنے بیانیہ انداز میں اس خوب صورتی سے
بیان کرتا ہے کہ پڑھنے والے میں شاعرانہ مسرت کا جذبہ بیدار ہو جاتا ہے ۔ مشتری
قطب شاہ کی تصویر دیکھتی ہے اور عاشق ہو جاتی ہے ۔ آنسو آنکھوں سے جاری
ہو جاتے ہیں ۔ اس کیفیت کو وجہی یوں بیان کرتا ہے :

رتن تھے سو تن ہر انگارے ہوئے کہ مکھ چاند افھو سو تارے ہوئے
دو بادام تھے اس چنچل نار کے لگے دانے جھڑنے سو آثار کے
آنکھوں کو دو بادم کہنا اور آنسوؤں کے جھڑنے کو آثار کے دانوں سے تشبیہ دینا
کتنا خوب صورت خیال ہے ۔ قطب شاہ ، مرغِ خاں سے ملا تو معلوم ہوا کہ وہ
مشتری کی چھوٹی بہن زہرہ کے عشق میں دیوانہ ہے اور دونوں ایک ہی کشنی میں
سوار ہیں ۔ وجہی اس کا اظہار اس طرح کرتا ہے :

تیرا ہور میرا سو یک حال ہے دو پھلیاں بچاریاں کون یک جال ہے
قطب شاہ راکسس پر تیر چلاتا ہے اور وہ زمین پر گر پڑتا ہے ۔ وجہی اس منظر
کو یوں بیان کرتا ہے :

کشنی کر جو شہ تیر مارے سو وو پڑیا بھیں پہ تل سپر اُپر ہانوں ہو

اٹک ہوں دے زخم کھا میر میں کہ جیوں عکس اچھے جھاڑ کا نیر میں
فرنگ میان نے کاڑی شہ جان یوں نکلتا ہے کچلی میں نے سانپ جیوں
قطب شاہ سہتاب پری سے ملاقات کے لیے جاتا ہے تو وجہی سہتاب کے حسن کی
یہ تصویر بناتا ہے :

اچھیں نین اس کیمس کالے منے کہ پھلیاں دو سنپڑیاں ہیں جالے منے
اچھلیاں ہیں پھلیاں ابھالاں تلیں کہ نیناں جھمکتے ہیں بالان تلیں
دے لالک اس نین بیچ یوں سنور کہ سرخی سٹی کی سفید آب ہر
سٹے لال ڈوریاں سوں بتلی کجھل کہ مرچ کے گھر میں آیا زحل
سو دھن کے تن اوپر دے یوں گھر کہ بیٹھے ہیں جگنے مگر سر و ہر
ہوں عیش نے پھول جیوں کھیل کر ہلنگ ہر وہ بیٹھے دونوں میل کر
ہلنگ شاہ کے تیں جو واں لیائے تھے سورج چاند جیسے اے پائے تھے
سو اس سات مل یوں وو شہ جان تھے کہ بتیمیں سو جیوں سایاں تھے
سکی شاہ سوں ایک ہو یوں اچھے کہ بیٹھائی سوں مل شکر جیوں اچھے
دے یوں تل اس مکھ میدان میں کہ حبشی ”جھے ہے گلستان میں

وجہی نے سہتاب پری کے حسن کی تصویر کو ہر شعر میں ایک نئی تشبیہ
کے ذریعے ابھارا ہے اور مثنوی میں جس مقام پر یہ تصویر آتی ہے وہاں یہ
رنگِ سخن مثنوی کے حسن و اثر میں غیر معمولی اضافہ کرتا ہے ۔ وجہی کا تخیل ،
احساس ، جذبے اور کیفیت کی تصویر اتنی صفائی کے ساتھ اُتارتا ہے اور اس تصویر
میں لفظوں کے ذریعے مناسب رنگوں سے ایک ایسا ”زندہ پن“ پیدا کرتا ہے کہ
شاعری اپنی دلکشی سے ہمیں مسحور کر دیتی ہے ۔ قطعہ ”گلستان کی تصویر بھی“
جو سہتاب پری کا مقام ہے ، اس طور پر لفظوں سے بناتا ہے کہ مصور ”مو قلم
سے اے کاغذ پر منتقل کر سکتا ہے ۔ یہ بات واضح رہے کہ ”اردو“ ابھی
”دکنی“ کی منزل سے گزر رہی ہے اور ”ریختہ“ کی منزل ابھی قریباً ایک صدی
کی مسافت پر ہے ۔ لیکن وجہی روایت کی اسی شاہراہ پر چل رہا ہے جس پر ہم
آج بھی رواں ہیں ۔ ادھر ادھر سے مشتخب کیے ہوئے یہ چند شعر دیکھیے کہ
یہ اظہار کے کن سانچوں ، طرزِ فکر اور اسلوب کی کس روایت کی نشان دہی کر
رہے ہیں :

جو عائل پہ یو بات مانے وہی قدر اس ادا کی پھلے وہی
عجب تھنے قدرت نے آنے لکھے کہ دیک اس ملک رشک کھانے لکھے

عجب ایک اس وقت پر مرد تھا ہنر مند عاقل جہاں گرد تھا کدھیں روم میں تھا کدھیں شام میں کہ استاد تھا و ویر یک کام میں ہر یک ملک اوپر گذر تھا اے ہر یک شہر کا سب خبر تھا اے اگر یار دلدار ہو رہا ہے تو یو کام کرنا بیوت سہل ہے کہے شاہ جو بی تمہاری خوشی تمہاری خوشی سو ہماری خوشی وہی فیروز و محمود والی روایت ہے جسے وجہی نے اپنی طویل مثنوی میں آگے بڑھایا ہے۔ لسانی نقطہ نظر سے بھی یہاں ریختہ کی شہزادی مختلف زبانوں کے ساتھ آنکھ پھولی کہلاتی نظر آ رہی ہے۔

”پہروی“ فارسی“ کی روایت وجہی کی دوسری تصنیف ”سب رس“ میں اور زیادہ اجاگر ہوتی ہے۔ ”قطب مشتری“ کی طرح ”سب رس“ بھی قصہ گوئی کے دائرے میں آتی ہے اور یہ دونوں تصانیف نظم و نثر اردو زبان کے ارتقا کی ایک ہی منزل پر لکھی گئی ہیں اور دونوں اپنے دور کی نظم و نثر کی نمائندہ تصانیف ہیں۔ ”سب رس“ (۱۰۴۵/۱۶۳۵ع) اردو میں ”ادبی“ نثر کا پہلا نمونہ ہے۔ اس سے پہلے کی جو نثری تصانیف باقی ہیں وہ مذہبی نوعیت کی ہیں اور ان میں وہ ادبی شان نہیں ہے جو ”سب رس“ کا طرہ امتیاز ہے۔ ”قطب مشتری“ چھ قلی قطب شاہ (م - ۱۰۲۰/۱۶۱۱ع) کی وفات سے دو سال پہلے لکھی گئی اور ”سب رس“ اس کے ستائیس سال بعد عبداللہ قطب شاہ (۱۰۳۵-۱۲۰۸ھ/ ۱۶۲۵-۱۶۷۲ع) کی فرمائش پر لکھی گئی۔ ”سب رس“ کے زمانہ تصنیف میں غواصی، جس کی ذہانت و شاعرانہ صلاحیتیں ”قطب مشتری“ کے زمانہ تصنیف ہی میں وجہی کو پریشان کرنے لگی تھیں اور جس پر اس نے درپردہ ”قطب مشتری“ میں چوٹیں بھی کی تھیں، اپنی شہرت کے باوجود عروج پر پہنچ کر عبداللہ قطب شاہ کے دربار کا ملک الشعراء بن چکا تھا اور بے چارہ وجہی چھ قلی کی وفات کے بعد سے عبرت گم ناسی میں زندگی بسر کر رہا تھا۔ برسوں بعد یہ پہلا موقع تھا کہ بادشاہ وقت نے اس سے بیان عشق میں کتاب لکھنے کی فرمائش کی تھی۔ وجہی ”سب رس“ تالیف کتاب و مدح بادشاہ“ میں خود اس بات کا ذکر ان الفاظ میں کرتا ہے :

”صباح کے وقت، بیٹھے تخت، یکایک غیب نے رمز پا کر، دل میں اپنے کچھ لیا کر، وجہی نادر فن کون، دریا دل گوہر معن کون، حضور بلائے، پاں دیے، بیوت مان دیے ہوئے فرمائے کہ انسان کے وجود پہ میں کچھ عشق کا بیان کرنا، اپنا لاؤں عیاں کرنا، کچھ نشان

دھڑلا، وجہی ہو گئی، گن بھرنا، تسلیم کر کر سر پر ہات دھریا۔ بیوت بڑا کام اندیشا، بیوت بڑی فکر کرنا۔ بلند ہمتی کے بادل نے دالش کے میدان میں گفتاراں برسا یا۔ بادشاہ کے فرمائے پر چننیا، نوی تقطیع بیتا کہ انکے کے آن بارے، ہمیں بھی کچھ تھے کر سمجھیں بارے۔ ہمارے گن کون دیکھے سو ہمنا دیکھے، گنگا دیکھے سو جہنا دیکھے۔“

”ہمیں بھی کچھ تھے کر سمجھیں بارے“ کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وجہی کے ہاتھ یہ ایک ایسا نادر موقع آیا تھا کہ وہ اپنی صلاحیتوں کا مظاہر کر کے بادشاہ کو سوچنے سمجھنے پر مجبور کرے کہ وہ بھی کچھ ہے۔ یہ خود ہستی وجہی کی گہٹی میں بڑی تھی۔ ”قطب مشتری“ میں اور ”سب رس“ میں بھی اس نے اپنی تعریف میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی ہے۔

”سب رس“ چھ بیٹی این سبک فتاحی ایشاہوری کی تصنیف ”دستور عشاق“ (۱۰۴۶/۱۸۳۶ع) کے نثری خلاصے ”قصہ حسن و دل“ سے ماخوذ ہے۔ فتاحی کی اس تصنیف اور اس کے موضوع کی شہرت اتنی پھیل گئی تھی کہ اس نے اسی قصے کو مسجع و مقشّی نثر میں، جو ۵۰۰ سطروں پر مشتمل ہے، دوبارہ لکھا اور ۱۰۴۹/۱۸۳۹ع میں اپنی دوسری تصنیف ”شبستان خیال“ میں بھی پیش کیا۔ یہ تصانیف اتنی مقبول ہوئیں کہ سروری (م - ۱۵۶۹/۱۵۶۹ع) نے ترکی زبان میں ”شبستان خیال“ کی شرح لکھی۔ ترکی زبان کے دوسرے شاعروں مثلاً عمری، لامعی ۱۵۳۸/۱۵۳۱ع، آبی ۱۵۱۴/۱۵۱۴ع اور والی نے بھی دسویں صدی ہجری کے اواخر میں اس کی تقلید میں تصانیف کیں۔ آرتھر براؤن (ڈبان ۱۸۰۱ع) اور ولیم ہرائس نے ۱۸۲۸ع میں اسے انگریزی زبان میں شائع کیا۔ جرمنی زبان میں ڈاکٹر روڈولف ڈوراک نے ۱۸۸۹ع میں اسے شائع کیا اور اسی کے ساتھ فتاحی کی سوانح عمری، تمثیلیہ کے بارے میں ایک مضمون اور ”قصہ حسن و دل“ کی تمثیل کا خلاصہ بھی شائع کیا۔ ادھر آر۔ ایس۔ گرین شیڈ نے ”دستور عشاق“ کو مرتب کر کے اصل متن کو اپنے مختصر انگریزی مقدمے کے ساتھ ۱۹۲۶ع میں لندن سے شائع کیا۔ مہر عالم گیری میں خواجہ محمد عبدل نے ۱۰۹۵/۱۶۸۳ع میں مرصع نثر فارسی میں اُسے لکھا۔ ۱۰۵۸/۱۶۴۸ع میں

۱۔ یہ سب معلومات آر۔ ایس۔ گرین شیڈ نے ڈاکٹر روڈولف اور ڈاکٹر براؤن کے مقدموں سے حاصل کر کے اپنے انگریزی مقدمے میں درج کی ہیں۔ دیکھئے ”دستور عشاق“ مطبوعہ لیورک اینڈ کمپنی لندن، مطبوعہ ۱۹۲۶ع۔

داؤد ایلچی نے اسے فارسی میں لکھا اور بحر العرفان حسین ذوق نے ۱۱۰۹ھ/۱۶۹۷ع میں ”وصال العاشقین“ کے نام سے دکنی اردو میں نظم کیا۔ ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۲ع میں مجرمی یجاپوری نے بھی اسے اپنی مثنوی کا موضوع بنایا۔ غرض کہ اپنی تاریخ تصنیف سے تقریباً تین سو سال تک یہ کتب ایران، ترکی اور برصغیر کے اہل علم و ادب کو دعوتِ فکر و نظر دیتی رہی اور انیسویں اور بیسویں صدی کے اوائل تک یورپ کے ماہرینِ ادب کو متاثر کرتی رہی۔

قرینِ قیاس ہے کہ یہ مشہور و معروف تصنیف عبداللہ قطب شاہ کی نظر سے بھی گزری ہوگی اور اس نے ”دقائقِ عشقِ ہازی“ کو ”حسن و دل“ کے انداز میں، دکنی میں، لکھنے کی ”ملا“ وجہی سے فرمائش کی ہوگی۔ ”عشق“ اس تہذیب کا محبوب ترین موضوع تھا جس کے ہزار چلو اور ہر چلو کے ہزار لکھے تھے۔ وجہی نے یہ کہیں نہیں لکھا کہ ”سب رس“ اس نے ”حسن و دل“ کو سامنے رکھ کر لکھی ہے۔ لیکن موضوع کی یکسانیت، رنگِ تمثیل، اندازِ تحریر، خود قصہ، حسن و دل کی اس دور میں مقبولیت اور تقابلی مطالعے سے یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ ”سب رس“ ”نصہ حسن و دل“ ہی کا نمبرِ اردو ہے۔ ”سب رس“ ایک تمثیل ہے جس کی طرف خود وجہی نے بھی ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ ”ناموس بولیا کہ اس تازے آبِ حیات کا قصہ ایک تاویل دھرتا ہے، ایک تمثیل دھرتا ہے۔“

اس سے پہلے کہ ہم ”سب رس“ کا بحیثیتِ تمثیل، داستان و نثر جائزہ لیں، ضروری ہے یہ دیکھ لیا جائے کہ تمثیل کیا ہے؟ اسے اتنی مقبولیت اس دور میں کیوں حاصل ہوئی اور اس کے بعد اردو میں تمثیل کا کوئی اور قابلِ قدر نمونہ کیوں نہیں ملتا؟ اس بات کے جواب کے لیے ہماری نظر پروفیسر عزیز احمدؒ کے اس فاضلانہ مضمون کی طرف جاتی ہے جس میں انھوں نے تفصیل سے اس موضوع پر روشنی ڈالی ہے۔ عزیز احمد نے لکھا ہے کہ ”بیانیہ ادب کی ایک قسم وہ ہوتی ہے جس میں حکایت یا بیان ہوتے ہیں واحد دو سطحوں پر حرکت کرتا ہے۔ بیان

۱۔ سب رس : از ”ملا“ وجہی، مرتبہ عبدالحق، ص ۷۷، مطبوعہ انجمن ترقی اردو کراچی، ۱۹۵۳ع۔

۲۔ ”سب رس کے مأخذ و مماثلات“ : مطبوعہ رسالہ اردو کراچی، جنوری اور اپریل ۱۹۵۰ع۔

کے ایک حقیقی معنی ہوتے ہیں اور ایک مجازی۔ حقیقی معنی کے مختلف پہلوؤں کو مجازی اجسام دے دیے جاتے ہیں اور ان اجسام کے تعلق، حرکت یا تصادم سے حقیقی معنی پیدا ہوتے ہیں۔ اس قسم کے بیانیہ ادب کو مثالیہ (تمثیل) کہتے ہیں۔ ”تمثیل کی ایک قسم وہ ہے جس میں ظاہری کردار حیوانات ہوتے ہیں لیکن ہر حیوان کسی انسانی صفت کا مظہر ہوتا ہے۔“ ”کابلہ دمہ“، ”انوار سہیلی“ اور یورپ کے وہ تمام قصے جو Bestranis اور Fabliause کے دائرے میں آتے ہیں، اسی طرح کے ہیں۔ مولانا روم کی مثنوی میں جانوروں والی حکایات کو بھی اسی ڈمرے میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ فرید الدین عطار کی مشہور زمانہ تصنیف ”مناطق الطیر“ اور مولانا عبدالرحمن جامی کی مثنوی ”سلامان و اہمال“ اور چاسر کی تصنیف ”پارلیمنٹ آف فاولز“ (Parliament of Fowls) بھی تمثیل کی مثالیں ہیں۔ ایسے قصوں اور تمثیل میں ایک مشترک بات یہ ہے کہ یہاں بھی قصے کی ایک ظاہری اور ایک باطنی سطح ہوتی ہے۔ ظاہری معنی مجازی ہوتے ہیں اور باطنی معنی حقیقی ہوتے ہیں اور کردار ان معنی کی علامت بن جاتے ہیں۔ ان قصوں کا تعلق افلاطونی فلسفے سے واضح ہے کیونکہ یہ قصے ”عین“ (Ideal) کی ایک ناقص شکل کو پیش کرتے ہیں جس سے اصل ”عین“ کی طرف ذہن منتقل ہو جاتا ہے۔

”کسی زبان یا تمدن کا ادبی تسلسل دنیا بھر کے ادب کے تسلسل کا محض ایک حصہ ہے اور اس لحاظ سے ”دستورِ عشاق“ یا ”سب رس“ کا قصہ خاص اہمیت رکھتا ہے کیونکہ ”سب رس“ کے قصوں کا افسانوں کے ایک ایسے عالم گیر سلسلے سے تعلق ہے جو ایران سے آئرستان تک پھیلا ہوا ہے۔ یہ سلسلہ تلاش و تجسس کے افسانوں کا ہے۔ کبھی یہ تلاش کسی پھول کی ہوتی ہے جو پھول بھی ہے اور کوئی بڑی ہی بے مثل حسد بھی جیسے ”کل بکولی“ یا ”رومن ڈی لا روز“ کا گلاب۔ یہ ایک طرح سے رازِ عشق یا رازِ حیات یا رازِ حسن کی تلاش بھی ہے۔ کبھی تلاش کے قصوں میں ہیرو کا مقصود کوئی طرفِ مقدس یا نایاب پتھر ہے جو اعلیٰ ترین شوکت و شانِ شاہانہ کا رمز ہے۔ قدیم فارسی داستانوں میں Huarens یا ”نثر شاہانہ“ کی تلاش ہے۔ تلاش کے قصوں کا ایک گروہ وہ ہے جس میں چشمہ آبِ حیات کی تلاش ہے۔ یہ خضر اور سکندر کے قصوں کے علاوہ

۱۔ سب رس کے مأخذ و مماثلات : مطبوعہ رسالہ اردو کراچی، جنوری، اپریل ۱۹۵۰ع، ص ۱۳۔

عبرانی اور اسلامی ادب میں بھی اکثر ملتی ہے۔ بھول اور چشمہ آبِ حیات میں یقیناً تعلق ہے۔ تمام علامات کی تلاش یقیناً ایک حد تک مربوط ہے۔ بکاولی بھول بھی ہے، چشمہ بھی ہے اور عورت بھی۔ ”سب رس“ کے قصے میں چشمہ آبِ حیات اور چشمہ دہن ہے۔ مغربی ادب میں بھی اسی طرح کا چشمہ اکثر ملتا ہے جس کے بڑے طلسماتی خصائص ہیں جیسے ”رومن ڈی لا روز“ میں ”بول اینڈ سر روف نرسی“ کے چشمے اور آئینے۔ دواؤں کا مشرقی داستانوں کے چشمہ آبِ حیران اور آئینہ اسکندری سے تعلق معلوم ہوتا ہے اور آئینہ سکندری کے وہی خصائص ہیں جو جمشید کے جامِ جہاں نما کے ہیں۔ ”مثالیہ دراصل قرونِ وسطیٰ کی ذہنیت سے وابستہ ہے۔ اسی لیے ”سب رس“ کے بعد اردو میں مثالیہ (تمثیل) کے اور نمونے تو ملتے ہیں مگر وہ اس صنفِ ادب کا انحطاط ظاہر کرتے ہیں۔ مثالیہ عشق کی حد تک تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ نہ صرف اردو میں بلکہ فارسی میں بھی یہ ”قصہ حسن و دل“ اتفاق ہی سے لکھا گیا۔ لیکن فارسی اور اردو غزل کے ایک ایک شعر میں اس رودادِ عشق کے مختلف واقعات دہرائے جاتے ہیں۔ اس لیے تعجب کی بات نہیں کہ پھر الگ سے اس قسم کے اور مثالیہ لکھنے کا کسی کو خیال نہیں آیا۔“ ”اہام اور اشاریت نے غزل کے ذریعے رفتہ رفتہ اتنا فروغ حاصل کر لیا کہ بیانیہ ادب میں مثالی رجحان گھٹتا چلا گیا اور ادھر خود بیانیہ ادب میں طلسماتی داستان کو اتنا فروغ ہوا کہ مثالیہ کے لیے گنجائش ہی باقی نہیں رہی۔ اس لیے ”گزارِ نسیم“ میں ہمیں بیانیہ کے ایسے مقامات ملتے ہیں جو دراصل علامات و رموز ہیں؛ مثلاً خود گل بکاولی کی رمزیت یا رمزیت سے چلنے کی مثالی خصوصیات سب بالکل بھو ہو چکی ہیں اور طلسم اور داستان کا جزو بن چکی ہیں۔ اس طرزِ مثالیہ اور داستان میں رشتہ ضرور ہے مگر یہ رشتہ انحطاط کا ہے کیونکہ رفتہ رفتہ مثالیہ کی جگہ طلسمات نے لے لی۔“ ”مشرقی افسانے میں طلسمات مقصود بالذات بن گئے۔ یہ ایک طرح سے زندگی سے فرار تھا۔ طلسمات کی بنیاد حیرت پر تھی، لیکن رفتہ رفتہ اس حیرت کدے کی تعمیر میں وہی خد و خال ابھر آئے جو مشرقِ فنِ تعمیر، مشرقِ مصوری اور مشرقِ غزل میں نمایاں ہیں؛ یعنی متعین روایات اور اشکال کی بار بار تکرار۔ جب اسلامی تمدن پر زوال آیا اور

۱۰۴۱۔ سب رس کے ماخذ و مماثلات : ص ۸-۹، ص ۱۰۹، ص ۶-۷

ص ۱۰۳، ص ۱۰۹، ص ۱۱۰

مغربی تمدن کی فتح سے چلے اس کی جگہ لینے والی کئی اور زندہ تمدن اس باقی نہ رہی تو مثالیہ کا تو ختم ہو گیا اور تلاش کا موضوع طلسمات کی نظر ہو گیا جو انحطاط کا انتہائی درجہ تھا۔“ یہ عمل ”سب رس“ میں نہیں ہے۔ جہاں تمثیل اور اس کا رنگ ڈھنگ خالص رہتا ہے۔

تمثیل کی نوعیت، خصوصیت اور ”سب رس“ کو اتفاقی روایت کے ساتھ ملا کر دیکھنے کے بعد ”سب رس“ میں بیان کیے ہوئے قصے کا خلاصہ ضروری ہو جاتا ہے تاکہ اس کی تمثیل اور صفات واضح ہو جائیں۔ قصے کا مقام سیستان ہے۔ یہ تمثیلی مقام نہیں ہے۔ یہ وہی جگہ ہے جو رسم کی جائے پیدائش ہونے کی وجہ سے مشہور ہے۔ مگر ”سب رس“ میں بیان کے بادشاہ کا نام ”عقل“ بتایا جاتا ہے۔ کائنات کے ذرے ذرے کا اس کے تابع فرمان ہونا، جو ہمارے قصوں کی عام بات ہے، عقل کے سلسلے میں اہمیت رکھتا ہے۔ اس بادشاہ کا ایک لڑکا ”دل“ ہے جس کا نام تمثیلی ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی۔ لیکن اس نام میں اس وقت تمثیلی رنگ پیدا ہو جاتا ہے جب بتایا جاتا ہے کہ عقل نے دل کو تن کی مملکت بخش دی ہے۔ اس ابتدائی کے بعد قصہ شروع ہو جاتا ہے اور بتایا جاتا ہے کہ ”عقل“ کے دربار میں ہر قسم کے لوگ موجود ہیں اور شراب کا دور چل رہا ہے کہ ”آبِ حیات“ کا ذکر آ جاتا ہے اور بتایا جاتا ہے کہ جو شخص آبِ حیات پی لے وہ حضرت خضرؑ کی طرح تا ابد زندہ و قائم رہے۔ یہ سن کر دل آبِ حیات حاصل کرنے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے اور یہاں سے تلاش کا وہ سلسلہ شروع ہو جاتا ہے جو تمثیلی قصوں میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔

دل کا جاسوس نظر ہے جو ہر جگہ بھرتا ہے اور ہر پہل کی خبر لا کر دیتا ہے۔ چنانچہ قصے کا دوسرا منظر یہ ہے کہ دل نظر سے آبِ حیات کا ذکر کرتا ہے اور نظر وعدہ کرتا ہے کہ اس کا ہتا لگانے میں کوئی دقیقہ اٹھا نہ رکھے گا۔ دل کو نظری باتوں سے بڑا سکون ملتا ہے۔ وہ اس کے عزم و حوصلہ کی داد دیتا ہے اور اُسے آبِ حیات کی تلاش میں روانہ کر دیتا ہے۔

اب نظر کا سفر شروع ہوتا ہے۔ چلتے چلتے وہ ایک نہایت خوب صورت شہر میں پہنچتا ہے جس کا نام ”عاقبت“ ہے اور جس کے بادشاہ کو ”ناموس“ کہتے ہیں۔ یہ بادشاہ بڑا مہمان نواز ہے۔ نظر اس کی خدمت میں حاضر ہو کر

۱۔ سب رس کے ماخذ و مماثلات : ص ۱۰۹، ص ۱۱۰

اپنا قصہ بیان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ بغیر آبِ حیات لیے اپنے ملک ”تن“ میں واپس نہیں جاؤں گا۔ ناموس اس کے عزم سے متاثر ہو کر آبِ حیات کی لمبی چوڑی تعریف تو ضرور کرتا ہے لیکن اُسے حاصل کرنے کا کوئی طریقہ نہیں بتاتا۔ نظر اس سے رخصت لے کر اپنی راہ لیتا ہے۔ چلتے چلتے وہ ایک اونچے پہاڑ کے پاس پہنچتا ہے۔ دریافت کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ اس پہاڑ کا نام ”زہد“ ہے اور اس پر رُزق نام کا ایک بوڑھا رہتا ہے۔ نظر اس بوڑھے کے پاس جا کر آبِ حیات کا پتا دریافت کرتا ہے۔ رُزق کہتا ہے کہ آبِ حیات کا چشمہ تو جنت میں ہے اور تم اُسے زمین پر تلاش کر رہے ہو۔ اگر تم اس کا پتا لگانا چاہتے ہو تو اس کی نشانیاں عاشقوں کے آنسوؤں میں دیکھو۔ نظر رُزق کی بات مانتا تو ضرور ہے لیکن یہ بھی کہتا ہے کہ وہ اُسے تلاش کر کے رہے گا۔

یہاں سے چل کر نظر ایک جنگل میں پہنچتا ہے جہاں اُسے ایک ننگ ہوس قلعہ نظر آتا ہے۔ اس قلعے کا نام ہدایت ہے اور اس کا بادشاہ ہمت ہے۔ نظر ایک مدت تک ہمت کی خدمت کرتا رہتا ہے اور ایک دن موقع پا کر اس سے آبِ حیات کا ذکر کرتا ہے۔ نظر اور ہمت کے درمیان بات چیت دلچسپ ہے۔ ہمت نظر کی ہنسی اڑانے ہوئے کہتا ہے کہ آبِ حیات کا پتا بنانے کی مجھ میں طاقت نہیں ہے۔ جو شخص بھی اسے حاصل کرنے کا خیال رکھتا ہو، اسے منع کرو۔ مجنوں، یوسف، زلیخا نے اس کی تلاش کی اور کچھ نہ پایا۔ میں ہمت ہوں لیکن میں بھی اس کا سراغ نہ لگا سکا۔ نظر ان باتوں سے مایوس نہیں ہوتا بلکہ کہتا ہے آپ ”ہمت“ ہیں۔ میری مدد کیجیے، شاید آپ میرا امتحان لے رہے ہیں۔ دنیا میں کوئی ایسا کام نہیں ہے جو آپ نہ کر سکیں۔ نظر کی بات سے خوش ہو کر ہمت بنانا ہے کہ مشرق میں ایک ملک ہے۔ اس کا بادشاہ عشق ہے جو ہر دل میں رہتا ہے اور جو انسان کو خدا سے بھی ملوا سکتا ہے۔ اس کے ایک بیٹی ہے جس کا نام حسن ہے۔ ہمت حسن کے اوصاف بیان کرنے میں بالکل شاعر ہو جاتا ہے۔ یہاں تمثیل نگار حسن کی صفات کو بھی اشخاص میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ناز، غمزہ، عشوہ، ادا، دلربائی، خوش نمائی اور لطافت کو حسن کی سہیلیاں بتایا گیا ہے۔ حسن شہر دیدار میں رہتی ہے۔ یہاں ایک باغ ہے جس کا نام رخسار ہے جس میں دھن نام کا ایک چشمہ ہے۔ اس میں آبِ حیات ہے جسے حسن روز پیتی ہے۔ ہمت شہر دیدار تک پہنچنے کی دشواریوں کا بھی ذکر کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ راستے میں تمہیں سبکسار نام کا ایک شہر ملے گا۔ اس شہر کا محافظ رقیب ہے جو عشق بادشاہ کا تابع فرمان ہے اور کسی کو ملکہ عشق کی طرف

جائے نہیں دیتا۔ لیکن اگر تم سبکسار کو ہار کر لو گے تو تمہیں میرا بھائی قامت ملے گا جو تمہاری مدد کرے گا۔ ہمت اپنے بھائی قامت کے نام ایک خط بھی دیتا ہے۔

نظر وہاں سے مشرق کی طرف روانہ ہوتا ہے اور جب شہر سبکسار کی سرحد پر پہنچتا ہے تو پکڑ لیا جاتا ہے اور رقیب کے سامنے پیش کیا جاتا ہے۔ یہاں نظر عقل سے کام لیتا ہے اور عقل سے پتھر کو بھی موم بنایا جا سکتا ہے۔ اس موقع پر تمثیل میں ایک الجھاؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ شروع میں عقل کو بادشاہ بتایا گیا ہے۔ اگر وہ کسی بات پر غیبی کی طرح یہاں آتا تو تمثیل قائم رہتی مگر نظر خود کو عقل کا پتلا بنا کر کہتا ہے کہ وہ حکیم ہے۔ سرتاپا علم ہے اور مردہ میں جان ڈال سکتا ہے، مٹی سے سونا بنا سکتا ہے۔ رقیب جسے سونے کا بڑا لالچ ہے، وہ سنتے ہی کہتا ہے کہ مجھے ہمت سا سونا پتا دو۔ اب نظر کو اپنا مقصد حاصل کرنے کا موقع مل جاتا ہے اور کہتا ہے کہ سونا بنانے کے لیے دواؤں کی ضرورت ہے جو دیدار نامی شہر کے رخسار نامی باغ میں مل سکتی ہیں۔ رقیب اس کے ساتھ چل کر دوائیں جمع کرنے کا وعدہ کرتا ہے۔ نظر اور رقیب دونوں شہر دیدار پہنچتے ہیں۔ یہاں نظر کی قامت سے ملاقات ہوتی ہے جو اُسے رقیب کے ساتھ دیکھ کر تعجب کرتا ہے۔ نظر اپنا سارا قصہ بیان کرتا ہے اور ہمت کا خط پیکرے سے قامت کو دے دیتا ہے۔ خط پڑھ کر قامت سیم ساق کو حکم دیتا ہے کہ وہ رقیب کی آنکھ بچا کر نظر کو چھپا دے۔ سیم ساق نظر کو فرشِ فرح بخش کے ایچھے چھپا دیتا ہے۔ رقیب نظر کو ہر جگہ تلاش کرتا ہے اور آخر کار مایوس ہو کر اپنے شہر واپس ہو جاتا ہے۔

نظر اب شہر دیدار کی سیر کو لگتا ہے۔ شہر کا حسن اسے محو حیرت کر دیتا ہے۔ قامت اور نظر ابھی سیر میں محو ہیں کہ شہزادی حسن اپنی سہیلی لٹ کے ہمراہ دکھائی دیتی ہے۔ لٹ نظر کو دیکھ کر ہوجھتی ہے کہ تم کون ہو اور اس طرح گھبرا گھبرا کر کیوں دیکھ رہے ہو؟ نظر اُسے اپنے مقصد سے آگاہ کرتا ہے تو وہ کہتی ہے ”گھبرائے کی بات نہیں ہے۔ خدا نے چاہا تو مراد پر آئے گی۔“ وہ نظر کو اپنے بال بھی دیتی ہے اور کہتی ہے کہ اگر تمہیں سبکسار کی ضرورت پڑے تو ان کو جلانا، میں تمہاری مدد کو آ جاؤں گی۔ شہزادی حسن کے ساتھ ایک خادم غمزہ بھی ہے جو نظر کو دیکھ کر اس پر جھپٹتا ہے۔ تلوار کھینچ کر اُسے مارنے ہی والا ہوتا ہے کہ نظر کے بازو پر بندھے ہوئے لعل پر اس کی نظر پڑتی ہے۔ غمزہ کو یاد آتا ہے کہ اس کی ماں نے اس کے

اور اس کے بھائی کے بازوؤں پر ایک ہی رنگ کے لعل باندھے تھے ۔ وہ اپنے بھائی کو پہچان لیتا ہے ۔ دونوں بھائی ، جو بچپن سے جدا ہو گئے تھے ، ایک دوسرے سے بغل گیر ہو کر روتے ہیں ۔ شہزادی حسن غمزہ کو بلا کر نظر کے بارے میں پوچھتی ہے ۔ غمزہ اس کا تعارف کراٹا ہے اور بتاتا ہے کہ اس کا بھائی جواہرات پرکھنے میں اپنا جواب نہیں رکھتا ۔

شہزادی حسن نظر کو اپنے پاس بلا کر اس سے ایک اہمول پیرا پرکھواتی ہے ۔ اس پیرے میں ایک تصویر ہے جس کے بارے میں کوئی نہیں جانتا ، مگر نظر اسے دیکھ کر کہتا ہے کہ یہ دل بادشاہ کی تصویر ہے اور یہ سنتے ہی حسن دل پر قدا ہو جاتی ہے ۔ پھر وہ نظر سے تنہائی میں اپنے عشق کا حال بیان کرتی ہے اور کہتی ہے جس طرح بھئی ہو مجھے دل سے ملا دو ۔ نظر کے لیے اپنے مقصد کے اظہار کا موقع ہاتھ آتا ہے اور وہ کہتا ہے کہ دل کو یہاں لانا محال ہے ۔ اس کے والد عقل نے اُسے تن کے قلعے میں قید کر رکھا ہے ۔ اس کو ہلانے کی بس ایک ہی ترکیب ہے ۔ بادشاہ آبِ حیات کی تلاش میں ہے ۔ اگر آپ آبِ حیات کا پتا پتائیں تو وہ اُسے حاصل کرنے یہاں ضرور آئے گا ۔ شہزادی وعدہ کرتی ہے کہ اگر دل یہاں آ جائے گا تو وہ اُسے آبِ حیات تک ضرور پہنچا دے گی ۔ اس کے بعد وہ اپنے غلام خیال کو نظر کے ہمراہ دل کے پاس روانہ کرتی ہے اور نظر کو اپنی ایک انگوٹھی بھی دے دیتی ہے ۔

خیال اور نظر شہر آن میں آتے ہیں ۔ نظر دل سے اپنے سفر کا حال بیان کرتا ہے ۔ دل کو معلوم ہوتا ہے کہ خیال مصبور بھی ہے اور اس سے حسن کی تصویر بنواتا ہے ۔ تصویر دیکھتا ہے تو دل حسن پر عاشق ہو جاتا ہے اور حسن کو حاصل کرنے کے لیے شہر تن سے روانہ ہونے کی تیاری کرتا ہے ۔ اس وقت عقل بادشاہ کا وزیر وہم یہ سوچ کر کہ اگر دل نظر اور خیال کے کہنے پر چلا تو اس کی اہمیت ختم ہو جائے گی ، عقل سے کہتا ہے کہ شہزادہ دل ، نظر جاسوس کے ساتھ کہیں جا رہا ہے ۔ اس کے ہمراہ ایک اجنبی بھی ہے جو جادوگر معلوم ہوتا ہے ۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ دھوکا دے ۔ میں آپ کا نمک خوار ہوں اس لیے مناسب سمجھتا ہوں کہ آپ شہزادے کو اپنی بے پناہ قوت سے روک دیں ۔ بادشاہ یہ سن کر خوش ہوتا ہے اور وہم کو گلے لگا کر کہتا ہے کہ ”میں تمہاری وفاداری سے بہت خوش ہوں ۔ تم فوج بھیج کر دل اور نظر کو قید کر لو“ ۔ اور وہ سب لوگ قید کر لیے جاتے ہیں ۔

اس قید سے نظر کے نکلنے کی ایک صورت سامنے آتی ہے ؛ اس کے پاس وہ انگوٹھی ہے جو شہزادی حسن نے اُسے دی تھی اور جس کی خصوصیت یہ ہے کہ جو شخص اسے منہ میں رکھ لے ، وہ کسی کو نظر نہیں آتا ۔ نظر اس انگوٹھی کو منہ میں رکھ کر قید سے باہر آتا ہے اور شہر دیدار پہنچتا ہے ۔ گھومتا پھرتا ایک باغ میں پہنچتا ہے اور وہاں چشمہ آبِ حیات دیکھتا ہے ۔ اس کے دل میں آبِ حیات پینے کی خواہش پیدا ہوتی ہے ۔ وہ پانی پینے کے لیے جیسے ہی منہ کھولنا ہے ، انگوٹھی چشمے میں گر جاتی ہے اور چشمہ غائب ہو جاتا ہے ۔ اب وہ تب کو نظر آنے لگتا ہے ۔ قریب جو اس کی تلاش میں پھر رہا ہے ، اُسے پکڑ لیتا ہے ، خوب مارتا ہے اور قید کر دیتا ہے ۔ اس قید میں وہ لٹ کے بال جلاتا ہے اور اٹ آکر اُسے قید سے نکال لیتی ہے اور شہر دیدار واپس لے جاتی ہے ۔ وہاں شہزادی حسن سے وہ اپنا سارا حال بیان کرتا ہے ۔ شہزادی افسردہ ہو کر کہتی ہے کہ وہ تو دل سے ملنے کے لیے ایک ایک دن گن رہی تھی ۔ پھر وہ غمزہ کو بلاتی ہے اور اسے اپنے عشق کا راز بتاتی ہے ، اور اسے کہتی ہے کہ تم غمزہ کے ساتھ جاؤ اور جلد سے جلد دل کو میرے پاس لے کر آؤ ۔

ادھر عقل بادشاہ نے نظر کے فرار ہونے کے بعد قلعے پر سخت پھرہ لگوا دیا ہے اور حکم دیا ہے کہ نظر جہاں بھی ہو اسے فوراً قید کر لیا جائے ۔ عقل کا دستِ راست جہد اپنے بیٹے قوبہ کو نظر بند رکھنے اور گرفتار کرنے پر مقرر کرتا ہے ۔ ادھر غمزہ اور نظر ، جو مسلسل سفر میں ہیں ، جب چلتے چلتے تھک جاتے ہیں تو ایک جگہ آرام کرنے ہیں اور وہیں سو جاتے ہیں ۔ یہ جگہ قوبہ کے گھر سے قریب ہے ۔ صبح کو ان کی موجودگی کی خبر قوبہ کو ہوتی ہے اور وہ اپنی فوج کے ذریعے غمزہ و نظر کا محاصرہ کر لیتا ہے ۔ جنگ ہوتی ہے ۔ غمزہ اور نظر قوبہ کی فوج کو شکست دیتے ہیں اور اس کا قلعہ بھی لوٹ لیتے ہیں ۔ اس کے بعد دونوں قلندروں کا بھیم بدل کر شہر عافیت پہنچتے ہیں ۔ یہاں کا بادشاہ ناموس غمزہ کے آگے ہتھیار ڈال دیتا ہے ۔ دونوں فاتح اب شہر تن کی طرف بڑھتے ہیں ۔ غمزہ دعائے سنی اپنے لشکر پر بھونک دیتا ہے اور سارا لشکر ہرنوں میں تبدیل ہو جاتا ہے ۔

ادھر قوبہ شکست کے بعد بادشاہ عقل کے پاس پہنچتا ہے اور اس سے غمزہ کی بہادری کا ذکر کرتا ہے ۔ عقل دل کو قید سے رہا کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شہزادی حسن کی فوج بہت زبردست ہے ۔ تم اُس سے کیسے جیت سکتے ہو ۔ شہزادہ دل اس نصیحت کو نہیں سنتا اور مجبور ہو کر عقل کو فوج دے کر اُسے شہزادی حسن

گے شہر کا محاصرہ کرنے کی ہدایت کرتا ہے۔ یہاں سے قصے کا مرکز نظر کے بجائے دل ہو جاتا ہے۔ وہ حسن کے باپ عشق کی فوج پر حملہ کرنے کے لیے لگتا ہے۔ اس کی فوج عقل کی فوج ہے اور اس کا سردار صبر ہے۔ یہ فوج ابھی تھوڑی دور ہی جاتی ہے کہ غمزہ کی فوج، جو ہریوں کی صورت میں ہے، سامنے آتی ہے۔ دل عقل کے حکم سے ان ہریوں کا پیچھا کرتا ہے اور دھوکا کھا کر جنگل میں پہنچ جاتا ہے۔ اس وقت نظر اور غمزہ، جو دل کو حسن کے پاس لے جانے کے لیے آ رہے ہیں، آپس میں صلاح مشورہ کر کے یہ طے کرتے ہیں کہ انہیں شہر دیدار واپس چلا جانا چاہیے اور وہاں دل کا انتظار کرنا چاہیے۔

عقل، دل اور ان کی فوجیں ہریوں کا پیچھا کرتے کرتے شہر دیدار کے قریب پہنچ جاتے ہیں۔ اس وقت غمزہ اور نظر حسن کے پاس پہنچ کر مشورہ کرتے ہیں اور طے پاتا ہے کہ حسن اپنے باپ عشق کو اطلاع دے۔ وہ عشق کو خط لکھتی ہے اور عقل کی فوج کشی کا حال بیان کرتی ہے۔ عشق خط پڑھ کر آگ بگولہ ہو جاتا ہے اور کہتا ہے کہ عقل کی یہ ہمت کہ میری بیٹی کے ملک پر حملہ کرے اور اپنے سپہ سالار سہر کو حکم دیتا ہے کہ وہ جفا، مشقت اور درد کو سناٹے لے جائے اور ایسا حملہ کرے کہ عقل کے ہوش ٹھکانے آجائیں۔ دونوں فوجوں کا مقابلہ ہوتا ہے۔ سہر کی فوج کثیر ہے۔ عقل اسے دیکھ کر پریشان ہو جاتا ہے۔ غمزہ، قامت، زلف عشق کی طرف سے لڑتے ہیں۔ دل بہت پریشان نظر آتا ہے۔ اسے خوف ہے کہ اس جنگ کی وجہ سے وہ حسن سے اور بھی دور ہو جائے گا۔ مگر خوشبونی نام کی عورت اس سے آکر کہتی ہے کہ ”پریشان مت ہو۔ میں تمہاری مدد کروں گی۔“

جنگ ہوتے چار دن گزر جاتے ہیں۔ دونوں طرف کی فوجیں جمی ہوئی ہیں۔ حسن اب پریشان ہوتی ہے اور اپنے خادم خال سے مشورہ کرتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اپنی بہن کو کوہ قاف سے بلوائیے۔ وہ بہادر بھی ہے اور عقل مند بھی۔ وہ عاشقوں پر ظلم کرنا جانتی ہے۔ آپ دونوں مل کر عقل کو یقیناً شکست فاش دے سکتی ہیں۔ خال عنبر کا ایک دانہ آگ پر رکھتا ہے اور حسن کی بہن آ موجود ہوتی ہے۔ حسن اپنی بہن سے اپنے عشق کا حال بیان کرتی ہے اور کہتی ہے کہ وہ دل کو دل سے چاہتی ہے مگر اس کا باپ عقل ہمارے درمیان حائل ہے۔ حسن کی بہن کہتی ہے کہ اس کے پاس ایک تیر انداز ہلاک نامی ہے۔ وہ یہ جنگ فتح کر سکتا ہے۔

اب سہر اور ہلاک مل کر حملہ کرتے ہیں۔ ہلاک زخم پر زخم کھاتا،

عقل کی فوجوں کو چیرتا چلا جاتا ہے۔ وہ دل کے بھی تیر مارتا ہے اور دل زخمی ہو کر گر پڑتا ہے۔ وہ اسی حالت میں دل کو اٹھا کر میدان جنگ سے باہر لے آتا ہے۔ عقل یہ دیکھ کر پریشان ہو جاتا ہے اور اس کی فوج بیباک کھڑی ہوتی ہے۔ عقل بھی غائب ہو جاتا ہے اور تلاش کرنے پر بھی نہیں ملتا۔ حسن کی فتح ہوتی ہے اور دل اس کے قبضے میں آ جاتا ہے۔ وہ بے ہوش ہے۔ حسن کے سامنے ہوش میں آتا ہے۔ زخموں سے چور اور تکلیف سے نڈھال ہے۔ دل کو اس عالم میں دیکھ کر حسن اپنی راز دان دائی ناز سے کہتی ہے کہ وہ دل سے شادی کرنا چاہتی ہے۔ دل کو بچانے کی کوئی ترکیب کرو۔ ناز جواب دیتی ہے کہ فکر مت کرو۔ ادھر جنگ کے بعد سہر عشق بادشاہ کے پاس پہنچتا ہے اور جنگ کا حال بیان کرتا ہے کہ بادشاہ عقل فرار ہو گیا ہے۔ اور اس کا بیٹا دل گرفتار کر لیا گیا ہے۔ عشق یہ سن کر بہت خوش ہوتا ہے اور کہتا ہے کہ بیوقوف عقل سے جو کام نہیں ہو سکتا تھا، وہ اسے کرنے چلا تھا۔ اچھا ہوا اپنے کبے کی سزا پائی۔ اور حکم دیتا ہے کہ دل کے گلے میں طوق ڈال کر اسے قید کر لیا جائے اور عقل جہاں بھی ہو، گرفتار کیا جائے۔ ناز، غمزہ اور عشوہ دل کی کڑی نگرانی کریں۔ سہر حسن کے پاس آکر بادشاہ عشق کا فرمان سناتا ہے۔ ناز حسن کو مشورہ دیتی ہے کہ صبر کرو، سب کام ٹھیک ہو جائے گا۔ دل کو کہیں چھپا دیا جائے۔ چنانچہ دل کو چادر ذقن میں چھپا دیا جاتا ہے۔ اسی کنویں میں آب حیات کا چشمہ بھی ہے۔ اب حسن اور دل کے ملنے کی صورتیں سامنے آتی ہیں۔ سپہ سالار سہر کی بیٹی ساحرہ ہے۔ وہ دل کو آب حیات کے چشمے کے پاس کے چھجے پر لے آنے کا وعدہ کرتی ہے۔ حسن کی سہیلی زلف دل کو کنویں سے نکالتی ہے۔ ونا بھی وہاں آ جاتی ہے اور دل کو سمجھاتی ہے کہ حسن نے مجبور ہو کر تمہیں کنویں میں چھپایا ہے۔ اگر وہ ایسا نہ کرتی تو عشق تمہیں مروا دیتا۔ حسن تم کو جان سے زیادہ عزیز رکھتی ہے۔ اور پھر زلف اور ونا دل کو دلکش باغ میں لا کر چھوڑ جاتی ہیں۔ یہاں کی فضا کا دل پر یہ اثر ہوتا ہے کہ وہ بے خبر سو جاتا ہے۔

ونا حسن کو بتاتی ہے کہ دل باغ میں ہے۔ وہ دوڑ کر اس کے پاس آتی ہے اور خوشی سے رونے لگتی ہے۔ اس کے آنسو دل کے چہرے پر گرتے ہیں اور اس کی آنکھ کھل جاتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے بغل گیر ہو جاتے ہیں۔ دل کو چھجے میں لا کر رکھا جاتا ہے اور حسن اس سے روز ملتی ہے۔ خیال،

وفا اور بسیم اس کا دل بہلاتے رہتے ہیں۔

یہاں ایک اور قصہ کھڑا ہو جاتا ہے۔ رقیب کی بد ذات بیٹی غیر، جو حسن کے پاس رہتی ہے، دل پر عاشق ہو جاتی ہے۔ وہ سحر بھی جانتی ہے لہذا روپ بدل کر حسن کی صورت میں آ جاتی ہے اور خیال، وفا اور بسیم کو حکم دے کر دل کو وصال کے چہچہے میں بہاوتی ہے اور اس سے ہم آغوش ہو جاتی ہے۔ خیال یہ خبر حسن کو پہنچاتی ہے۔ حسن یہ سن کر زار و قطار رونے لگتی ہے۔ وصال کے چہچہے میں آ کر غیر کو دل سے ہم آغوش دیکھتی ہے اور غیر کو سخت سخت کہتی ہے۔ غیر سحر کے زور سے نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔ حسن کو دل کی بے وفائی پر بھی غصہ آتا ہے اور حکم دیتی ہے کہ اے غضب کے قید خانے میں ڈال دو اور سخت نگرانی کرو۔ ادھر غیر اپنے والد رقیب کے پاس پہنچ کر اپنا حال بیان کرتی ہے۔ وہ سحر کے ذریعے دل کو اڑا لاتا ہے اور ہجران نام کے نلکے میں قید کر دیتا ہے۔ یہاں دل پھٹتا ہے۔ کبھی اپنے باپ عقل کو یاد کرتا ہے اور کبھی حسن کے حکم پر تعجب کرتا ہے۔ غیر اس کی حالت غیر دیکھ کر ادم ہوتی ہے اور حسن کو خط لکھتی ہے۔ اپنی غلطی کا اعتراف کرتی ہے اور دل کو معصوم بناتی ہے۔ حسن خط پڑھ کر شرمندہ ہوتی ہے اور اس طرح حسن و دل میں صفائی ہو جاتی ہے۔

پھر قصے کا خاص پلاٹ سامنے آتا ہے جو عقل و عشق کی جنگ سے تعلق رکھتا ہے۔ عقل کی فوج شکست کھا چکی تھی لیکن اس کا سپہ سالار صبر شہر ہدایت میں چلا جاتا ہے۔ اس کی فوج کا ایک سپاہی ہمت فوج لے کر پھر شہر دیدار کی طرف بڑھتا ہے لیکن مشورے کے بعد یہ طے پاتا ہے کہ جنگ سے صلح بہتر ہے۔ اب ہمت، عشق بادشاہ سے ملاقات بڑھاتا ہے۔ اس کو پتہ سی کہالیاں سناتا ہے اور عقل بادشاہ کا ذکر بھی کرتا ہے۔ عشق ہمت کی باتوں سے خوش ہو کر کہتا ہے کہ وہ عقل کو اپنا وزیر بنائے گا۔ عشق جیسے بادشاہ کے پاس عقل جیسا وزیر ہونا چاہیے۔ ہمت کہتا ہے کہ وہم نے عقل کو گمراہ کر دیا تھا ورنہ یہ سب کچھ نہ ہوتا۔ چنانچہ مہر عقل کے پاس جاتا ہے۔ عقل بھی عشق سے صلح مناسب سمجھتا ہے اور عشق کے پاس آتا ہے۔ عشق اس کی بڑی قدر و منزلت کرتا ہے۔ اب حسن و دل کی شادی میں کوئی رکاوٹ نہیں رہ جاتی۔ رہا اب حیات کی تلاش کا مسئلہ تو ایک دن نظر، ہمت اور دل شراب کے نشے میں مست باغ میں آتے ہیں تو انہیں اب حیات کا چشمہ نظر آتا ہے۔ چشمے کے پاس ایک بزرگ بھی نظر آئے ہیں۔ ہمت دل سے کہتا ہے کہ یہ حضرت خضر ہیں۔

دل ان کی قدم ہوسی کرتا ہے۔ خضر اُسے دعائیں دیتے ہیں۔ اب حسن و دل ہنسی خوشی ایک ساتھ رہتے ہیں۔ ”ایکس پر ایک صدقے ایکس پر ایک بلہار“۔ پھر وجہی بتاتے ہیں کہ اُن کے ہاں کئی بیٹے پیدا ہوئے۔ ان بیٹوں میں سے سب سے بڑا بیٹا یہ ”کتاب“ ہے۔ ”لایق قابل مستند“ جس کا ہر باب ہے۔

خالص اور بے میل تمثیل کی حیثیت سے ”سب رس“ ایک منفرد اور بے مثال تصنیف ہے لیکن قصے کی حیثیت سے اس میں کئی خامیاں نمایاں ہیں۔ سب رس میں قصہ بنیادی اہمیت ضرور رکھتا ہے لیکن جس طرح اسے پیش کیا گیا ہے اس میں ہند و سوغت نے اتنا غلبہ حاصل کر لیا ہے کہ قصہ ذیلی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اگر عشق کا ذکر آ گیا تو وجہی صحنے کے صفحے اس کی تشریح میں لکھتا چلا جاتا ہے۔ اگر ”مانگنے“ کی بات آ گئی تو اس موضوع پر وجہی جو کچھ لکھ سکتا ہے لکھ دیتا ہے۔ غرض کہ وہ فنی توازن جو قصے اور ہند و نصاع کے درمیان ہونا چاہیے تھا ”سب رس“ میں مفقود ہے۔ اسی لیے فنی اعتبار سے قصے کا کوئی مرکز باقی نہیں رہتا۔ سب رس میں ”آب حیات“ کی تلاش ایک ایسا مرکز بن سکتا تھا جس سے قصے میں اتحاد پیدا کیا جا سکتا تھا مگر یہ مرکز بھی، حسن و دل کے معاشرے میں، جو آب حیات کی تلاش کا محض ذریعہ تھا، غائب ہو جاتا ہے، یہاں تک کہ نظر وہ انگوٹھی بھی کھو بیٹھتا ہے جس سے اُسے آب حیات دکھائی دیا تھا۔ پھر یہی نہیں، اس انگوٹھی کو دود مصنف بھی بھول جاتا ہے۔ اس کے بعد تمام رزمیہ و یزمیہ واقعات میں آب حیات کا پھر کہیں ذکر نہیں آتا۔ جس چیز کی تلاش کے لیے قصہ لکھا جا رہا ہے، وہ غیر اہم ہو کر حسن و دل کے معاشرے اور عشق و عقل کی جنگ میں گم ہو جاتی ہے۔ یہ ”سب رس“ کی بنیادی کمزوری ہے۔ قصے کے اختتام پر جب حسن و دل کی شادی ہو جاتی ہے، مصنف کو آب حیات کا خیال آتا ہے اور مصنف بے دلی سے اسے یوں بیان کرتا ہے کہ ہمت، نظر اور دل اتفاق سے وہاں پہنچ جاتے ہیں۔ لیکن حسن و دل کے وصال کے بعد آب حیات کی نہ کوئی اہمیت باقی رہتی ہے اور نہ وہ داستان کا حصہ رہتا ہے۔ اس کے علاوہ عقل کی حرکات حد سے زیادہ بے عقلی پر مبنی ہیں؛ مثلاً وہ اپنے وزیر وہم کے کہنے سے دل کو نظر بند کر دیتا ہے تاکہ وہ حسن تک نہ پہنچ سکے اور پھر خود ہی اُسے شہر دیدار پر، جہاں شہزادی حسن کی حکومت ہے، فوج کشی کے لیے روانہ کرتا ہے۔ نظر کی حرکات بھی قدم قدم پر قابل اعتراض نظر آتی ہیں۔ وہ انگوٹھی کھو دیتا ہے اور

اس سے نہ قصہ گو باز ہنس کرتا ہے اور نہ اس واقعے کو وہ خود کوئی اہمیت دیتا ہے۔ نظر دل کو چھوڑ کر فرار ہو جاتا ہے اور بے وفا نہیں کہلاتا۔ اس کی بعض خود غرضیاں اس کے کردار کی فنی کرتی ہیں۔ عشق و عقل کی کشمکش ایک روایتی چیز ہے اور آخر میں دونوں کا ایک ہو جانا وہ عام درس ہے جو مسلمانوں کی فکر میں ہر جگہ نظر آتا ہے مگر شہر دیدار پر دل کی لشکر کشی کا کوئی اخلاقی جواز نہیں ہے۔

قصہ تمثیل ہے اور اس کے سارے کردار بھی تمثیلی ہیں لیکن بہت سے نااہلوں کے کام مبہم ہو کر بے معنی ہو جاتے ہیں۔ پھر یہ بات بھی غیر واضح بلکہ مبہم ہے کہ حسن کی انگوٹھی، خوشبوئی، وصال کے چہچہے، حسن کی ہمزاد غیر اور اس کی ساحرہ بین سے کیا مراد لی جائے؟ وجہی ان سب باتوں کو واضح کر سکتا تھا، کیوں کہ وہ ہر جگہ طویل بیانات اور ہند و موعظت کے دفتر کھول دیتا ہے۔ مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تمثیل کے مخصوص ربط کا اسے پورا شعور نہیں ہے۔ اسی بے ربطی کی وجہ سے ”سب رس“ کا ڈھانچا اس اونچی حویلی کی طرح ہو گیا ہے جس میں ہوا اور روشنی کا خیال نہ رکھا گیا ہو اور جس کے دالانوں، کمروں اور صحن میں تناسب کو اہمیت نہ دی گئی ہو۔

مخصوص فنی ربط کے نقطہ نظر سے دیکھتے تو معلوم ہوتا ہے کہ وجہی کی قوت تخیل مرکب اور مربوط شکلیں یا مجسمے بنانے سے قاصر ہے۔ وجہی کی اس تمثیل میں کوئی فرد یا تمثیلی کردار پورے طور پر مکمل یا مربوط نہیں ہے۔ حسن اپنی کارگزاریوں کی بنا پر سب سے دلکش کردار بن سکتی تھی مگر ”سب رس“ کے قصے میں اس کے مختلف عوامل کو ربط دینا مشکل ہے۔ دل داستان کا پیرو ہے۔ عشق اور عقل دو جلیل القدر بادشاہ ہیں لیکن ان کے حرکات و سکنات ان کے تمثیلی نام سے پورے طور پر ربط نہیں رکھتے اور انسانی نفسیات سے بھی قریب نہیں ہیں۔ پھر رقیب اور غیر کو جو کام دیا گیا ہے وہ ان کے تمثیلی ناسوں سے لگا نہیں کھاتا۔ غیر حسن کی رقیب ہے اور وجہی اسے سوکن کہہ کر سوکن کے برتاؤ پر صفحے کے صفحے سیاہ کرتا چلا جاتا ہے۔ قصہ اور وعظ کا وہ امتزاج جس سے تمثیل وجود میں آتی ہے، ”سب رس“ میں اس لیے پورے طور پر پیدا نہیں ہو سکا کہ ہند و موعظت کی طوالت قدم قدم پر آڑے آتی ہے۔ اسی لیے سب رس میں دو دائرے ساتھ ساتھ چلتے ہیں؛ ایک مضمون نگاری کا دائرہ اور دوسرا تمثیلی قصے کا دائرہ اور یہ دونوں دائرے ایک دوسرے سے ہم آہنگ نہیں ہیں۔

یہ تو ظاہر ہے کہ ”سب رس“ وجہی کا مقصد اپنے زمانے کی معاشرت یا اخلاق کی تصویر پیش کرنا نہیں ہے لیکن ”سب رس“ میں ایک ایسی دنیا ضرور سامنے آ جاتی ہے جو بعض فرضی نہیں ہے۔ ”سب رس“ کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس کلچر میں بادشاہ سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے اور اس کا دربار ساری سرگرمیوں کا مرکز ہے جہاں سے مختلف جانباز و جاں نثار اہم مہبات پر لگتے ہیں۔ اس دور کی مختلف رسمیں اور تقریبات بھی ”سب رس“ میں ملتی ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ تصوف اس کلچر میں مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ بادشاہ کا اہم ترین وصف صل ہے اور فیاضی اس کی دوسری صفت ہے۔ رعایا کی غم گساری بھی بادشاہ کا فرض ہے۔ چنانچہ بادشاہ فرہادی ستا اور رعایا کی خبر گیری کرتا نظر آتا ہے۔ بادشاہ کی تلوار اور گھوڑے کی اس لیے تعریف کی جاتی ہے کہ یہ بادشاہت کی قوت کی علامتیں ہیں۔ رعایا بادشاہ کی اطاعت کو اپنا فرض سمجھتی ہے۔ سارا معاشرہ آقاؤں اور خادموں میں بٹا ہوا ہے۔ جن اخلاق اوصاف کی سب سے زیادہ قدر ہے وہ وفا، جالبازی اور جانثاری ہیں۔ مرد اور عورت کا تعلق بھی خاص نوعیت کا حامل ہے۔ مرد کی صفات میں قناعت و صبر کو اہمیت حاصل ہے۔ عورتوں کی صفات بھی تفصیل سے بیان کی گئی ہیں۔

بنیادی طور پر یہ مردوں کا معاشرہ ہے اور جو کچھ کیا یا لکھا جا رہا ہے، اس کے مخاطب صرف مرد ہیں۔ ایک قسم کی عورتیں وہ ہیں جو اصل ہیں۔ جو اپنے مرد کو خدا سمجھتی ہیں اور اس سے ہر حال میں وفادار رہتی ہیں، مگر یہ بھی سوکن کا غم نہیں سہہ سکتیں۔ دوسری عورتیں وہ ہیں جن میں مگر بھرے ہیں۔ ان عورتوں کو قہر الہی بتایا گیا ہے۔ وجہی کے زمانے میں ایک وقت کئی کئی شادیوں کا رواج عام تھا اور سوکنوں کے جھکڑے گھر گھر پھیلے ہوئے تھے۔ بیجاپور کے شاہ داؤد نے بھی اسی زمانے میں اپنی طویل نظم ”ناری نامہ“ میں اسی مسئلے کو موضوع سخن بنایا تھا۔ ”سب رس“ کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مسافر نوازی بھی اس دور کی بنیادی صفت تھی۔ پریشانی کے عالم میں لوگ تجویزیوں اور جوتشیوں سے بھی رجوع کرتے تھے۔ ”سب رس“ سے چھوٹے بڑے اور باپ بیٹے کے تعلقات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ پہلے بڑے کی تمیز کے سلسلے میں یہ بتایا گیا ہے کہ اگر آدمی آپ بھلا ہے تو دنیا بھی بھلی ہے۔ گدائی کو ایک لعنت بتایا گیا ہے اور گداؤں میں وہ لوگ ذلیل تر بتائے گئے ہیں جو شرم و حیا کو بالائے طاق رکھ کر مانگتے ہیں۔ راز داری کو بھی اس تہذیب میں بڑی اہمیت

حاصل ہے۔ لالچ اور ظاہر پرستی کو برا کہا گیا ہے۔ عشق اس معاشرے کا اوڑھنا پھونکا ہے۔ عشق کی مختلف قسموں کی بھی ”سب رس“ میں وضاحت کی گئی ہے۔ عشق مجازی کی تین قسمیں — ملاقاتی عشق، ملاکتی عشق اور ملامتی عشق — بتائی گئی ہیں۔ یہ معاشرہ مافوق الفطرت چیزوں پر بھی عقیدہ رکھتا ہے اور وجہی نے تمثیل کے باوجود جگہ جگہ ان سے کام لیا ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مرد اور عورت کے جنسی تعلق کا اظہار اس معاشرے میں معیوب نہیں تھا۔ ”قطب مشتری“ میں، قطب و مشتری کے وصال کی جو تصویر کھینچی گئی ہے وہ اپنے حسن بیان کے اعتبار سے بے مثال و منفرد ہے۔ ”سب رس“ میں بھی وصال کو اپنے مخصوص رنگ کے ساتھ وجہی نے ابھارا ہے۔

تاریخی اعتبار سے ”سب رس“ کی اہمیت دوہری ہے؛ اولاً یہ کہ ”خالص اور بے میل“ تمثیل کے لحاظ سے ہمیشہ کی طرح یہ آج بھی منفرد ہے۔ ثانیاً یہ کہ ”سب رس“ اردو نثر کا پہلا ”ادبی“ کارنامہ ہے۔ اگر اس کی نثر کا مقابلہ جائیم کی ”کلمۃ الحقائق“ سے کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ”سب رس“ کا اسلوب بیان ادبی و علمی اسلوب کے دائرے میں آتا ہے اور ”کلمۃ الحقائق“ کی نثر اس صفت سے عاری ہے اور اس کی اہمیت صرف اولیت کی وجہ سے ہے۔ ”کلمۃ الحقائق“ میں ٹوٹے پھوٹے انداز میں مخصوص صوفیانہ خیالات کو بیان کیا گیا ہے جب کہ ”سب رس“ میں قرون وسطیٰ کے اس عالمگیر قصے کو موضوع فکر بنایا گیا ہے جو اس وقت کی ساری مہذب دنیا میں مقبول و معروف تھا۔ اس کے علاوہ ”سب رس“ کی زبان ایسے نئے لسانی و تہذیبی عناصر کے استزاج سے بنی ہے جو اس دور میں ایک بالکل نئی چیز ہے اور جس کے سرے نسانہ عجائب، طلسم، ہوشربا اور نسانہ آزاد کی نثر سے ملے ہوئے ہیں۔ اس نئے اظہار بیان پر خود وجہی نے بھی اظہار افتخار کیا ہے اور اپنے اسلوب کی یہ خوبی بتائی ہے کہ اس میں نظم اور نثر کی خصوصیات کو گھولا ملا کر ایک نئی لطافت اور ایک نئی ادا پیدا کی گئی ہے۔ یہ پہلی آواز ہے جو اسلوب بیان اور طرز ادا کو خاص اہمیت دے رہی ہے۔ اب سے پہلے نثر کا مقصد صرف و بعض عوام تک اپنی بات پہنچانا تھا۔ اس میں اسلوب کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ لیکن ”سب رس“ میں اسلوب کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ دیکھئے وجہی ہم سے کیا کہہ رہا ہے:

”آج لکن اس جہان میں، ہندوستان میں، ہندی زبان میں، اس لطافت، اس چھندان سون، نظم پرور نثر ملا کر، گلا کر نہیں بولیا۔ اس بات کوں،

اس بات کوں، ہوں کوئی آب حیات میں نہیں گھولیا، یوں غیب کا علم نہیں کھولیا۔“

”سب رس“ کی نثر پر فارسی کا اثر صرف الفاظ و محاورات تک محدود نہیں ہے بلکہ اس کے اسلوب، لہجے اور صرف چلو پر چھایا ہوا ہے۔ وجہی کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ فارسی اسلوب کو اس طور پر اردو نثر میں ڈھال لیتا ہے کہ ادبی نثر نہ صرف ایک نئے ادبی اسلوب سے آشنا ہو جاتی ہے بلکہ یہ اسلوب آئندہ دور کے نثر نگاروں کے لیے بھی ایک معیار بن جاتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو اس دور میں فارسی زبان کا اثر وہ حقیقی اثر تھا جس نے ”دکنی“ کو ”ریختہ“ اور پھر ”اردو“ بنا دیا۔ یہ ایک پہاڑ کام تھا جسے اس دور میں سر کرنا جوئے شیر لانے سے کم نہ تھا۔ وجہی نے یہ کام شعوری طور پر انجام دیا اور ہمیں بتایا کہ:

”فرہاد ہو کر، دونوں جہان نے آزاد ہو کر، دانش کے تیشے سون پہاڑان اٹھایا تو یو شہرین پایا تو یو ”نوی باٹ“ پیدا ہوئی تو اس باٹ آیا۔ نادانان ابھی باٹان میں یو بی ایک باٹ کر جانے، ولے یو باٹ کیوں کاڑھے کس وضع سون نکلی، محنت میں سمجھے، مشقت میں پہچانے۔“

وجہی نے ”سب رس“ لکھی تو اس کے سامنے کم از کم فارسی کے دو اسالیب بیان ضرور تھے؛ ایک ”ملا“ ظہوری کا اسلوب نثر اور دوسرا خود فتاحی کے ”قصہ حسن و دل“ کا مسجع و مقفی اسلوب۔ انہی اسالیب کی مدد سے اس نے ”سب رس“ کے اسلوب کی ”نوی باٹ“ پیدا کی اور قدیم اردو نثر کو ایک ہی جست میں کئی منزلیں طے کرا دیں۔ اسی لیے زبان و بیان کی تبدیلی کے اعتبار سے ”سب رس“ اردو نثر کی تاریخ میں ایک واقعے اور ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتی ہے۔

جس معاشرت اور کلچر میں ”سب رس“ لکھی گئی وہ شاعرانہ کلچر تھا۔ ہر وہ بات جو آج نثر میں زیادہ بہتر و مؤثر طریقے سے بیان کی جا سکتی ہے، اس زمانے میں شاعری کی زبان ہی میں مقبول و مؤثر ہو سکتی تھی۔ ابوالفضل اور ”ملا“ ظہوری کی نثر اسی کلچر کا اظہار تھی۔ خاقانی، انوری اور قانی کے قصائد اسی کلچر کی آنکھ کا اور تھے۔ مقابلات بدیعی، مقابلات حریری، مقابلات حمیدی، تاریخ و صاف اور درۂ نادرہ جیسی کتابیں نصاب میں شامل تھیں اور اس نصاب کے ذریعے تعلیم ہانے والا معاشرہ ان تصانیف کو اسلوب بیان کا کامل نمونہ سمجھتا تھا۔ رنگینی اور رنگیں بیانی اس اسلوب کی نمایاں خصوصیات تھیں۔ یہی شاعرانہ مزاج، یہی رنگینی اور رنگیں بیانی ”سب رس“ کے طرز کی بھی جان ہیں۔ اردو نثر میں یہ

اسلوب بیان اس بات کی علامت ہے کہ ذکئی تہذیب اب ہندوی روایت کو ترک کر کے اس فارسی رنگ و آہنگ سے مل کر ایک ہو جانا چاہتی ہے جو اس دور میں سارے مغلیہ ہندوستان میں جاری و ساری تھا۔ سب رس کی نثر ”ذکئی“ کے بند قلعے کو توڑ کر باہر نکلنے کی خواہش کا بھرپور اظہار ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے کہ رنگینی، رنگیں بیانی اور نظم و نثر کو گھلا ملا کر ایک کرنے کے کیا معنی ہیں ”سب رس“ کو کہیں سے کھول کر پڑھ لیجیے، آپ کو یہ ہر جگہ نظر آئے گی؛ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے۔ ”ملا“ وجہی یہاں شہزادی حسن کے شہر دلدار کا نقشہ پیش کرتا ہے:

”القصۃ کوہ قاف کے آدھر ایک شہر ہے۔ اس شہر میں ایک باغ ہے کہ بہشت اس باغ کے رشک سے داغ ہے۔ جس کے بھول دیکھتے جیو آوے، اس باغ کون بہشت سے کیوں تشبیہ دیا جاوے۔ صحن اس کا موتیاں سون بھریا جون تاریاں سون گکن، بہشت اس کے ایک باغ کے کونے کا چمن۔ ملائک آرزو دھرتے ہیں اس باغ میں آنے، حوران قرستیاں ہیں اس باغ کے بھول کا طہرہ لانے۔“

بیت

بلبل ہو کر نالے بھرے چمنے چمن سیراب ہو
بھولاں کے خاطر جا پڑے کالیاں اُپر بے تاب ہو

مجنوں لیلیٰ نالیا، اس کون تہوت سنہالیا۔ آخر دیوانہ ہوا اس باغ کے بھولاں ہاس نے، فرہاد کوہ میں آہ بھرتا ہے اجنوں اس باغ کے شیریں بھولاں کے اس نے۔ زلیخا جو بھرتی تھی یوسف کے اس ہاس، سو اس باغ کی ہانی تھی ہاس:

بیت

جدھر کدھر بھی حسن ہے جو دل بہلاتا ہے

کدھر کدھر کی بلا عاشقان پہ لیا تا ہے^۱

اس اقتباس میں کثرت سے صنعتیں استعمال ہوئی ہیں۔ تشبیہ و استعارہ کے

۱۔ سب رس: از ”ملا“ وجہی، مرتبہ عبدالحق، ص ۶۵، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۵۳ء۔

علاوہ تلمیحات و کنایات بھی استعمال میں آئے ہیں۔ یہاں نثر میں وہی رنگ نظر آ رہا ہے جو وجہی نے نظم میں استعمال کیا ہے۔ اس ”بیان“ کا مقابلہ اس قطعہ گستاخانہ کی تصویر سے کیجیے جس کا رنگ بھرا نقشہ وجہی نے ”قطب مشرقی“ میں کھینچا ہے تو حسن بیان اور مزاج میں کوئی فرق نظر نہیں آئے گا۔ یہ نظم و نثر کے مزاج ایک دوسرے سے مل گئے ہیں۔ منفی عبارت کے ذریعے قافیوں کا التزام بھی نظم کی طرح کیا گیا ہے اور یہی وہ ”چھند“ ہے جسے وجہی نظم و نثر کو ملا کر ایک کرنے کا عمل کہتا ہے۔

فرورن وسطی کے اس دور میں شاعرانہ نثر دنیا کے سارے ادبیات میں مقبول آئی۔ عربی فارسی ادب میں بھی اسی قسم کی نثر کا رواج تھا اور انگریزی و فرانسیسی نثر میں بھی۔ عہد ایلزبتھ میں، اور یہی ”ملا“ وجہی کا زمانہ ہے، اس قسم کی نثر کے نمونے لائی (Lyly) کی کتاب Euphues میں اور سٹنی (Sidney) کی کتاب آرکیڈیا (Arcadia) میں ملتے ہیں۔ لائی کی نثر ایک قسم کی منفی نثر ہے اور سٹنی کی نثر میں حد سے زیادہ رنگیں بیانی ہے۔ ”سب رس“ کی نثر منفی بھی ہے اور رنگین بھی۔ یہ بات واضح رہے کہ چودھویں پندرھویں صدی عیسوی تک یورپ کی نظم و نثر میں وہ سارے استعارات، کنایات، تلمیحات زندہ و باقی تھے جو صنعتی دور کے ساتھ ازکار رفتہ ہوتے چلے گئے اور اب تیزی کے ساتھ مشرق کے ادبیات سے بھی خارج ہو کر مر رہے ہیں۔ اس لیے اس نثر سے لطف اندوز ہونے کے لیے جہاں قدیم الفاظ کی ”شدید ضروری“ ہے، وہاں ان تہذیبی عوامل اور مخصوص طرز احساس کو بھی بھر نظر رکھنا ضروری ہے جن کے ذریعہ اثر ”سب رس“ اور اس نوع کی دوسری تصانیف سے نثر ظہوری، انشائیہ، اہل الفضل اور فسانہ عجائب وجود میں آئی۔

وجہی نے یہ رنگینی جہاں شاعرانہ زبان کے استعمال سے پیدا کی ہے، وہاں منفی و مسجع عبارت سے بھی اس کے حسن و دلکشی میں اضافہ کیا ہے۔ یہ سارا فن شعوری فن ہے اور اس کا تعلق ان آرائشی فنون سے گہرا ہے جن کے نمونے ہم خطاطی، بیل بوٹوں اور نقش و نگار کی صورت میں مسلمانوں کے فن تعمیر میں دیکھتے ہیں۔ ”سب رس“ میں فارسی نثر کے برخلاف جملے چھوٹے چھوٹے ہیں اور اس کا سبب وہ آہنگ ہے جو قافیے کے ذریعے وجہی پڑھنے یا

۱۔ قطب مشرقی: از ”ملا“ وجہی، مرتبہ عبدالحق، ص ۵۰-۵۱، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

سننے والے کے اندر پیدا کرنا چاہتا ہے۔ جملے اگر طویل ہوتے تو قافیے سے پیدا ہونے والا احساس آہنگ، فاصلے کے سبب، کمزور پڑ جاتا۔ اسی لیے جملے چھوٹے ہیں اور ان کے اندر بات چیت کا سا لہجہ در آیا ہے۔ یہ طرز "وضاحت" سے زیادہ "بیان کرنے" کے لیے موزوں ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے ایک مثال لیجیے۔ وجہی عقل کے موضوع پر روشنی ڈال رہا ہے :

"عقل نور ہے، عقل کی دوڑ بہت دور ہے۔ عقل ہے تو آدمی کہوائے، عقل ہے تو خدا کوں پائے۔ عقل اچھے تو تمیز کرے، ہوا اور بھلا جانے، عقل اچھے تو اہسکوں پور دوسرے کوں پچھانے۔ عقل نے میر، عقل نے پیر۔ عقل نے بادشاہ عقل نے وزیر۔ عقل نے دنیا، عقل نے دولت، عقل نے چلتی سلطاناں کی سلطنت۔ عقل نے رہا ہے ہو عالم کھڑبا، جس میں بیہوت عقل و بیہوت بڑا۔ عقل سوں چلتی خدا کی خدائی، جتنی عقل اتنی بڑائی۔ عقل بغیر دل کوں نور نہیں، عقل کوں خدا کہنا بی کچھ دور نہیں۔ ذات ذات نے صفات ہے، ذات نے جو کچھ نکلیا سو ہی ذات ہے۔ جون آفتاب پور اُس کا نور، اگر آفتابچہ نا اچھے تو نور کیوں ہونے مشہور۔ اگر آفتابچہ میانے نے جاوے، نور آفتاب نے نکلیا تھا سو ہی آفتابچہ میں ساوے۔ سور کوں نور کتنے ہیں، نور ہے تو سور کتنے ہیں۔ نوائے آفتاب ہے نیں تو آفتاب کو آفتاب کوں کتنا، اثر نے شراب ہے نیں تو شراب کوں شراب کوں کتنا۔ باس نے بھول نے شرف پایا، باس نے بھول بھول کہواہا۔ جوت نے جوہر نے پایا مول، معنی نے مینھا لکنا بول۔"

یہ طرز ادا ساری کتاب میں عام ہے۔ لفظوں کی ترتیب بالکل اسی طرح قافیے کے زیر اثر ہے جس طرح شعر میں ہوتی ہے۔ آہنگ کا احساس بھی لفظوں کی ترتیب کو متاثر کر رہا ہے۔ اگر قافیے کا التزام نہ رکھا جاتا تو اس جملے میں "عقل سوں چلتی خدا کی خدائی، جتنی عقل اتنی بڑائی" الفاظ کی یہ ترتیب بھی باقی نہ رہتی۔ یہ اہتمام "سب رس" کی ہر سطر، ہر جملے میں موجود ہے۔

"سب رس" میں دکنی زبان اسی طرح بدلتی ہوتی محسوس ہوتی ہے جس طرح محمود و فیروز کے کلام میں شاعری کی زبان ایک نئے نال میل کا پنا دے رہی ہے، جس میں فارسی رنگ و آہنگ، اسلوب و لہجہ ایک نئی زندگی اور شعور کا پنا دے رہا ہے۔ وجہی نے اس عمل سے دکنی اردو کو شمال کی اردو سے ملانے کی شعوری کوشش کی اور اسی لیے اس زبان کو "زبان ہندوستان" کا نام

دیا۔ یہ زبان اردو سے معاشی نہیں ہے اور "ریختہ" کے وجود میں آنے سے برسوں پہلے لکھی گئی ہے، مگر دکنی نثر کو "ریختہ" کے راستے پر بہت دور تک لے جانے کی ایک یادگار اور قابل قدر کوشش ہے۔ اگر "سب رس" انکاش کا جدید انگریزی سے مقابلہ کیا جائے تو وہ اس سے بے حد مختلف نظر آنے کی مگر وجہی کی زبان ولی کی زبان سے بہت زیادہ دور نہیں ہے۔ اگر ملل انکاش کے چوسر کو انگریزی زبان کا "موجد" کہا جا سکتا ہے تو پھر وجہی کو اردو کی ادبی نثر کا "موجد" کہنے میں کوئی چیز مانع نہیں ہے۔ مسجع و مفہی عبارت کی رنگینی، طرز ادا کی ادبی سطح، فارسی طرز احساس و اسلوب کا رنگ و آہنگ، اردو نثر کو "نثر ظہوری" اور "قصہ حسن و دل" کی سطح پر لانے کی کوشش کے علاوہ وجہی کی یہ منفرد خصوصیت بھی قابل ذکر ہے کہ اس نے "قطب مشعری" میں نظم کو اور "سب رس" میں نثر کو نئی لطافت اور نئے چہرہ سے استعمال کیا ہے۔ قدیم دور میں یہ دو کام اس سے پہلے، اس انداز سے اور اس سطح پر اب تک کسی نے انجام نہیں دیے تھے، اور اگر دیے بھی تھے تو کم از کم وہ ہم لک نہیں پہنچے۔



ڈوبے تھے ہرمنند سو پھیر کر نکل آئے 'مُج' دور میں پیر کر دیا جیو پھر راگ پڑ رنگ کون کیا 'دور' میناں ہو کے رنگ کون بدیاونت ملکہ ملک کے تمام تیرے شہر میں آکئے سب مقام عبداللہ کی شکل میں عہد قلی نے دوبارہ جنم ضرور لیا تھا لیکن بدقسمت بھی ایسا کہ اپنی ہی زندگی میں سب کچھ گوا دیا۔ پیدا ہو تو وہ شاہی کتب خانہ جل کر خاک ہو گیا جس کی بنیاد دسویں صدی ہجری کے تقریباً وسط میں عہد قلی کے والد ابراہیم قطب شاہ نے رکھی تھی۔ غریبوں نے پوش گوئی کی کہ بچہ باپ کے لیے بدشگون ہے۔ بارہ سال سے پہلے باپ کو بچے کی صورت نہیں دیکھنی چاہیے ورنہ جان کا خطرہ ہے۔ میر قطب الدین نعمت اللہ، مرزا شہرستانی، خواجہ مظفر علی، مولانا حسین بکے بعد دیگرے اتالیق مقرر ہوئے اور اللہ کو پیارے ہو گئے۔ بارہ سال کا ہوا تو جشن منایا گیا۔ بادشاہ نے لاڈلے بیٹے کو محل میں بلایا اور کچھ عرصے بعد جوان سال باپ بھی وفات پا گیا۔ تخت نشین ہوا تو اسی سال ملک عنبر مر گیا۔ ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۷ع میں یجاپور کا ابراہیم عادل شاہ ثانی چغت گئرو بھی وفات پا گیا۔ ملک عنبر اور چغت گئرو کی وفات نے دکن کے سیاسی توازن کو خراب کر دیا اور مغلوں کی بن آئی۔ رفتہ رفتہ سلطنت بھی ختم ہو گئی اور ۱۰۳۶ھ/۱۶۲۷ع میں مغلوں کے حملے اور پھر "صلح نامہ" نے رہی سہی کسر بھی پوری کر دی۔ اب بادشاہت بھی نام کی رہ گئی تھی لیکن صابر و شاکر اتنا کہ صاحب نامی کے یہ "ختم بالخیر والسعادة" کی مہر بنوا لی اور دادر عیش دیتے ہوئے زندگی کے دن ہنستے کھیلتے گزارنے لگا:

ہو، دنیا دو دن کی ہے مہاں، اسے کچ ٹھیر نہیں

دل نہ باندھ اس سات توں خوش حال رہ یاں غم نہ کھا

"غم نہ کھا" کی ردیف میں یہ پوری غزل عبداللہ قطب شاہ کے مخصوص مزاج کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ بابر نے کہا تھا کہ "بابر ہمیشہ کوش کہ عالم دوبارہ نیست"۔ بابر و عمر خیام کی طرح عبداللہ بھی اسی کا قائل تھا۔ اس کا اظہار وہ اپنی شاعری میں بار بار کرتا ہے:

مکھی آمل کے تل تل ذوق کر ایں دنیا میں کوئی نہیں آیا دوبارا

۱۔ یہ مصرع ابوالفہم مرزا بابر کا ہے جو ظہیر الدین بابر کا چچا تھا۔ لیکن فرشتہ نے اسے ظہیر الدین بابر سے منسوب کیا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ (جمیل جالبی)

پانچواں باب

فارسی روایت کی توسیع

(۱۶۲۵ع-۱۶۷۲ع)

'ملا' وجہی نے، آپ کو یاد ہوگا، اپنی مشہور زمانہ نثری تصنیف "سب رس" عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر لکھی تھی۔ عبداللہ قطب شاہ اپنے نانا عہد قلی قطب شاہ (م۔ ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ع) کی وفات کے تین سال بعد پیدا ہوا اور ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ع میں بارہ سال کی عمر میں تخت سلطنت پر بیٹھا۔ دولوں کی تربیت ایک ہی انداز پر ہوتی تھی۔ دونوں پری جالوں کی صحبت میں دادر عیش دینے کے عادی تھے۔ دولوں کی تعلیم کا معقول انتظام کیا گیا تھا۔ دونوں موسیقی اور شاعری سے فطری لگاؤ رکھتے تھے۔ اہل علم اور ارباب پیر کی سرپرستی ان کی گھنٹی میں پڑی تھی۔ دونوں عورت اور شراب کے رسیا تھے۔ شعر اور راگ رنگ کے دلدادہ تھے۔ رسوم اور تقاریر مذہبی و غیر مذہبی کو دھوم دھام سے منانے کو دل سے پسند کرتے تھے۔ عبداللہ کے والد سلطان عہد قطب شاہ (۱۰۲۰-۱۰۳۵ھ/۱۶۱۱-۱۶۲۵ع) کے دور حکومت میں یہ سب چیزیں موقوف کر دی گئی تھیں۔ مزاج و تربیت کی اسی مناسبت کی وجہ سے عبداللہ نے اپنے نانا سلطان عہد قلی قطب شاہ کے نقش قدم پر چلنے کی کوشش کی اور دیکھتے ہی دیکھتے سلطنت گولکنڈا میں وہی ماحول پیدا ہو گیا۔ غواصی نے "طوطی نامہ" میں لکھا:

کہیں یوں بہ حق علی ولی کہ پھر جنگ میں آیا عہد قلی

اور یہ بھی لکھا:

سخاوت میں جو دیکھتا ہوں تجھے سو 'مُج' باج نہیں کوئی دستا مجھے
ترا لطف اسے شاہ عالی صفات دے خاص ہو عام پر ایک دھات

ساری شاعری اسی انداز نظر کی ترجمان ہے۔ اس کی شاعری میں شوخیاں ہیں، وصل ہے، چلبلاہٹیں ہیں، چھیڑ چھاڑ اور راگ رنگ ہے۔ ہجر اور ناکامی کا دور دور پتا نہیں چلتا۔ عبداللہ قطب شاہ کی شاعری اس کی زندگی کی عکاسی کرتی ہے۔ جیسے اس کی زندگی فکر اور تجربے کی گہرائی سے خالی تھی اسی طرح اس کی شاعری بھی اسی رنگ ڈھنگ کا اظہار کرتی ہے۔ سیدھے سادے سامنے کے جذبات، سیدھے الفاظ میں پیش کر دیے گئے ہیں۔ ان میں تجربے کی تہ داری اور جذبات کی گہرائی بالکل نہیں ہے؛ مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے جو عبداللہ کی شاعری کے مزاج کی ترجمانی کرتے ہیں:

سچیں سچ روپ کے مجنوں ہو پھرتے
جو ہوتے آج کون جھشید و دارا
لکھتے آج بھولان کے چمن میں
پیا کے ہاتھ میں لے ہات گھٹنا
ہوا کا وقت ہے خوش اس۔ ہوا میں
صراحی ہو رہی ہائی سات گھٹنا
بازی لگی ہے پیاری لاری توں سیج آنا
بھانا توں بھوت کرتی تو کیوں تو دل کو بھانا
ہاں ناخ کرتے لے دن ہو کر گئے سہیلی
آناں مرے کنے ٹک کیتا کرے گی نانا
توڑے ہونٹاں لے میٹھے ہیں موہن
کہ ابوج اس انکے لکنا ہے کھارا
معتوق وہی جو جس کے مکھ تھی
خورشید جال وام لینا
روزے کھلیں پیاری پیاری ہرم پیلا
جوین پہ ہات مٹنے کرتا ہے من الالا
شیر ہے شراب موہن خرما سو تیرے آدھراں
کھولیا ہوں آج روزہ سینے سون سچ کو لالا

شراب، پیلا، محبت کا رس، وصل، عورت کے انگ انگ سے لطف و لذت اندوڑی
اس کی شاعری کے موضوعات ہیں۔ جو کچھ ہے آج ہی حاصل کر لیا جائے، کل

کی بات بے حاصل ہے:

آج کل کہتے لے لے دیں وعدے پر ولے
آج کا وعدہ لیتا ہرگز صبا پر توں لپا
محبوب کے ہونٹوں کے نقل کے بغیر ہبالے کا بھی لطف نہیں ہے:
سچ ادھر کے نقل ان ہوتا نہیں ہبالا پہ جیو
گرچہ ساقی بات میں ہبالا لے کہتا ہے جیا
اب ذرا وصل کی داستان بھی سنئے:

سب رات خوش صبا تلک یک رنگ اے سجن
خلوت تمام سچ سون منجے لے حجاب تھا
وو تن ملا لیے تھے (ولے) اس وقت پہ میں
میں کھول بول کچ لہ سکی وقت خواب تھا
مل جا ترے خیال میں یوں ہوئے تھے جو
میں گھٹنے کی بات کو لہ واں جواب تھا
چنگ ہو رہا بے ست ہوئے تھے اس منے
لذت سون راگ رنگ میں تو بے حساب تھا

محبوب آئے تو ”سوئے“ کے لیے آئے، خواب میں آئے تو کیا حاصل:

سجن سوئے آناں کو سکھی بھر بھر کتا سونا
اگر سوئے میں آئے تو بھی اس سوئے تھی کیا ہونا

عبداللہ کے ہاں بار بار یہی موضوعات سامنے آتے ہیں۔ محبوب کا دیدار دولتِ جاوید ہے۔ محبوب کے نور کے آگے سورج کی تعریف کرنے سے زبان بید کی طرح لرزے لگتی ہے۔ سرو قد کے ”چوہن“ کو دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ ”شرو پر بھل کیسے آ گئے۔ باغ کی سیر کو جاتا ہے تو سرو کو دیکھ کر محبوب یاد آ جاتا ہے اور وہ سرو سے لپٹ جاتا ہے۔ یہی لپٹنا لپٹانا اس کی شاعری کا بنیادی محرک ہے۔ شاعری شراب و موسیقی کی طرح لذتِ وصل بڑھانے کا ایک عمل ہے۔ علی عادل شاہ ثانی شاہی اور نصرت کی غزل کا بھی یہی مزاج ہے۔ ہاشمی بھی آنکھیں بند کیے اسی رنگ سے لطف لے رہے ہیں۔ عبداللہ کے ہاں بھی محبوب وصل کے لیے بے قرار نظر آتا ہے اور اس کی تعریف میں رطب اللسان ہے:

ہن دیکھے یک تل دل مرا سینے منے لینا ہوا
میں جانتی ہوں موہنی ا شہ من موہن نے کیا کیا

گیانی گئی گن پار کی چنچل چھبلا نت جوان
کرتار اپی اوتار کر ایسے نول سکوں لیمیا
بھرے جوان منے جانی اچھالیا عشق طوفانی
لہ منج آن بھائے نہ پانی مگر شہ کُچ کیا ٹونا

پھر محبوب کا مقصد بھی یہی ہے کہ وہ لذت "دے" اور عاشق لذت "لے" :

جوانی وہی ہے جو عاشق کون کام آئے
کہ عاشق ہے جانی یہ عاشق بھارا
توں محبوب مطلوب ہے حظ دینے ہاری
توں معشوق عاشق ہے حظ لینے ہارا
یو لوچن ، یو جوان ، یو کلاں ، یو ہونٹاں
ہیں اس کے عاشق یو حق ہے ہارا
ملیا سیج پر یچ سوں موہن پیاری
لیبی صدقے عبداللہ سلطان پیارا

مجھ قلی قطب شاہ کم و بیش اپنے سارے مقطعوں میں "نہی صدقے" کے الفاظ استعمال کرتا ہے۔ عبداللہ قطب شاہ بھی اپنے مقطعوں میں یہی التزام کرتا ہے۔ عبداللہ بھی مجھ قلی ہی کی طرح مولود ، بسنت ، ہر سات اور دوسری تقریبات کے موقع پر اپنے جذبات کا اظہار شاعری میں کرتا ہے۔ ایک خصوصیت عبداللہ کے ہاں یہ نمایاں ہے کہ وہ صنعت ایہام کا استعمال کرتا ہے۔ اوپر دی ہوئی مثالوں میں کئی شعر ایسے ہیں جن میں ایہام سے وہی کام لیا جا رہا ہے جو شہابی ہند میں آہرو و حاتم کے دور میں لیا جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ عبداللہ موسیقی کا احساس پیدا کرنے کے لیے لفظوں کو سجا کر استعمال کرتا ہے۔ بہت سی غزلوں میں صنعت لزوم مالا بلزم کا استعمال کیا گیا ہے۔ ہر مصرعے میں ہم قافیہ الفاظ کے استعمال سے ایک لے ، ایک جھنکار پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ عبداللہ کے دیوان میں غزلیں کی غزلیں اسی صنعت میں ملتی ہیں اور اکثر غزلوں میں ایک ایک دو دو شعر اسی مزاج کے حامل ہیں۔ مثلاً یہ دو شعر دیکھیے :

یو عید ہمن ساچے ، نصرت کے بھیجی باجے
ہے جگہ کے نہی راجے دن دین۔ مجھ کا
صدقے لیبی عبداللہ شہ کون ہے مدد اللہ
ہنچ تن ہیں گوا باللہ دن دین۔ مجھ کا

یا یہ شعر دیکھیے :

میں اے لالا ، دکھی لالا ، ہنگام آلا ہے دھپکالا
ہے ستوالا توں پی پیالا ہو خوش حالا نہ کر چالا
زین جاتی ، نہ لیند آتی ، لگا چھاتی منج اے ساق
کہ کھواتی ہوں رنگ راتی ہوں میں مالی تری لالا

یہ عمل موسیقی کو شاعری سے ملانے کی کوشش سے پیدا ہوا ہے۔ عبداللہ شاعری کا بھی رسیا تھا اور موسیقی کا بھی۔ کہتے ہیں کہ جنگ گرو کی کتاب نورس کے جواب میں اس نے ایک کتاب تصنیف کی تھی۔ اس عمل کا تعلق ، معنی سے زیادہ لفظوں کو ملا کر ایک صوتی جھنکار پیدا کرنے تک محدود ہے تا کہ لفظوں کی لے کے احساس سے ذہن کو متحرک کیا جا سکے۔ یہ عمل ایک ایسی ہی کیفیت کا حامل ہے کہ جب شراب کے نشے میں دھت ہو کر بننے والا سونے لکے تو موسیقی کو تیز کر دیا جائے اور منہ پر ٹھنڈے پانی کا چھینٹا مارا جائے۔ عبداللہ اپنی غزلوں میں یہی عمل کرتا ہے۔ ذرا یہ غزل دیکھیے جو اس کی معلوم غزلوں میں سب سے نمایندہ غزل کہی جا سکتی ہے :

چندر کلا تیرا گلا ہے نرملا آچکلا
سو منج بھلا کے مبتلا کیا گلا وو نرملا
نین میں لا ، توں کاجلا ، پتا ہلا نکو گھلا
لٹ اچھلا ہلوں ہلا کہ چھلا ہے وو ہلا
مرا دلا ہے باولا آلا ہلا منجے ہلا
جو مند ہلا مجھے گلا لیوؤں بھلا کے چنچلا
درنگ نہ لا ، نہ کر گلا کہ بسمل سوں مل آ
پرت بھلا وقت ہلا لے آ گلا قلا
وو گڈ گلا ترا گلا دکھا جلا نہ منج رلا
کلے کوں لا کلا ملا عمل کھلا نہ کر کلا
نرا جلا سو جھلجھلا دے طلا تھے اکلا
توں ہے ہلا کہ اچھلا ہے جل تھلا میں غھلا

نبی کے صدقے عبداللہ کدم کلا سنئے کون لا
مجھے ہلا لیا ملا سنگل گلا چندر کلا

اس میں طبلے کی سی تھاپ اور سارنگی کی سی لے لٹنگی کا لائر ضرور پیدا
کر رہی ہے لیکن وہ حقیقی موسیقی جو روح میں اتر جائے یہاں نہیں ملتی۔ اس
عمل میں وہ الفاظ کو ہکا بکا کر استعمال کرتے سے بھی دریغ نہیں کرتا جیسے اسی
غزل میں تلاً (تعالیٰ اللہ) یا دوسری غزلوں میں گوشیارہ (گوشوارہ) گلا لا
(گل لالہ) وغیرہ الفاظ۔

بحیثیت مجموعی عبداللہ کی شاعری مستمعت کی شاعری ہے۔ وہ اردو ادب کی
روایت کو اپنی شاعری سے آگے نہیں بڑھاتا۔ یہ ضرور ہے کہ ہمد قلی قطب شاہ
(م - ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ع) کے مقابلے میں اس کی زبان صاف ہو گئی ہے۔ زبان و بیان
پر، طرز ادا پر، ذخیرۃ الفاظ پر فارسی زبان و تہذیب کا رنگ گہرا ہو گیا ہے
لیکن اس کی اصل اہمیت تو علم و ادب کی سرپرستی میں پوشیدہ ہے جس کی وجہ
سے ایران و توران اور روم و شام کے اہل کمال گولکنڈا میں آ کر جمع ہو گئے
اور اپنی تصنیف و تالیف سے علم و ادب کے دریا بہا دیے۔ اگر عبداللہ اس طور پر
سرپرستی نہ کرتا تو ہمد قطب شاہ (م - ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ع) کے دور حکومت کے
خشک ماحول میں تخلیق کی کھیتیاں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے سوکھ کر رہ جاتیں۔
ملا وجہی نہ ”سب رس“ لکھتے، نہ غوامی اپنی شاعری کے جوہر اس طرح
دکھاتا اور نہ فارسی کی مشہور لغت ”ربان قاطع“ لکھی جاتی۔ علامہ ابن
خاتون، ملا بیال الدین، ملا علی بن طیفور، مولانا حسین آملی، ملا فتح اللہ
سمانی اسی کے دربار سے وابستہ ہیں۔ ملا نظام الدین احمد کی ”حدیقة السلاطین“
آج بھی اس دور کا مستند تاریخی ماخذ ہے۔ ابن نشاطی، جنیدی، شاہ راجو،
سید بلاتی، میراں جی خدا نما، یوسف، تائب اور بہت سے دوسرے ادیب و شاعر
اسی دور میں دادِ سخن دے رہے ہیں۔ عبداللہ کے دور حکومت کا ماحول
علم و ادب کے لیے حد درجے سازگار تھا۔ یہی عبداللہ (م - ۱۰۸۷ھ/۱۶۷۲ع) کی
قدر و قیمت ہے اور اسی لیے ہم آجے تاریخ ادب میں نظر انداز کرنے کی غلطی
نہیں کر سکتے۔

غوامی، عبداللہ کے دربار کا ملک الشعراء تھا اور جیسا کہ ہم وجہی کے
مطالبے میں لکھ آئے ہیں، ۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ع میں ملا وجہی نے ”قطب مشتری“
لکھی تو اس وقت غوامی کی شہرت گولکنڈا میں اتنی پھیل چکی تھی کہ

خود ہند وجہی کو غوامی کی ذات میں اپنا حریف نظر آنے لگا تھا۔ ”قطب
مشتری“ میں جہاں اس نے اپنی شاعرانہ عظمت اور استعداد کے گن گائے ہیں
وہاں غوامی پر واضح الفاظ میں چوٹیں کی ہیں:

اگر غوطے لک برس غوامی کھائے
تو یک گوہر اس دھات اسولک نہ پائے
یو موتی نہیں وو جو غوامی پائیں
یو موتی نہیں وو جو کس بات آئیں
نہ نیچے نہ نیچا ہے گن گیان میں
سو طوطی منج ایسا ہندوستان میں

اور جب غوامی نے اپنی مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجہاں“ لکھی اور وجہی کی
طرح اپنی شاعرانہ عظمت کے گیت گائے تو وہاں حریفوں سے مخاطب ہو کر
باوازا بلند یہ بھی کہا کہ:

بہن کے ہند کا ہوں غوامی میں
دھرنہار ہوں موتیاں خاص میں
جگت جوہری سب میرے پاس آئے
میرے خاص موتیاں کون جیو کر لجاؤں
میرا گیان عجب شکرستان ہے
جو اس تھی میٹھا سب ہندوستان ہے
جئے ہیں جو طوطی ہندوستان کے
بھکاری ہیں منج شکرستان کے

غوامی نے جس کے نام کے سلسلے میں تاریخیں اور خود اس کی تصانیف
خاموش ہیں، غوامی اور غوامی دو تخلص استعمال کیے ہیں۔ غوامی پیشے کے
اعتبار سے سپاہی تھا اور رات کے وقت چہرے پر معمور تھا۔ اس کام سے وہ اتنا عاجز
تھا کہ ایک قصیدے میں اس نے بادشاہ سے چہرہ داری سے معافی کی درخواست
کی تھی:

چہرے تھی نہیں چہرا مجھے نڑخے لپٹ زہرا منجے
کر ماف یو چہرا مجھے جم راج کر دے راج توں

اس قصیدے پر غوامی کو نہ صرف چہرے سے معافی مل گئی بلکہ اس کی قسمت کا
ستارہ بھی چمک اٹھا۔ چند ہی سال میں وہ بادشاہ کا معتمد بن گیا اور ملکی سیاست

و درباری اور میں بھی اس کا عمل دخل بڑھ گیا۔ ۱۶۲۵/۵۱.۵۵ ع میں عبداللہ قطب شاہ نے اُسے بیجاپور کے سفیر ملک خسرو کے ہمراہ گولکنڈا کا سفیر بنا کر روانہ کیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عسرت کے زمانے میں وجہی سے بھی غواصی کے تعلقات خوشگوار تھے۔ ایک قصیدے میں اپنی اور وجہی کی تعریف کر کے بادشاہ (عہد قطب شاہ) سے سہربانی کی درخواست کی تھی :

اس دکون کے شاعران میں بچ شہنشاہ کے نزدیک
ہے غواصی ہو و وجہی شاعر حاضر جواب
عارفان ہیں سو کتنے ہیں یوں کہ آج اس دور میں
شیر ہیں یو شعر کے فن میں بحق پوراب
اس ضعیفی ہو پری وقت پرہ اے دستگیر
سہریان ہو کچ پمن دونوں کی جمہیت کے باب

لیکن عبداللہ کا دور حکومت غواصی کے عروج اور شہرت کا دور ہے۔ کلیات کے علاوہ غواصی کی تین مثنویاں — مینا ستوتی، سیف الملوک بدیع الجہال اور طوطی نامہ — شائع ہو چکی ہیں۔ ان کے مطالعے سے ایک پُرگو اور نادرا الکلام شاعر سامنے آتا ہے۔ بحیثیت ”اثر“ غواصی کی شاعری کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ ”سیف الملوک بدیع الجہال“ وہ مثنوی ہے جس نے بیجاپور میں مثنوی نگاری کو نہ صرف رواج دیا بلکہ اس کے رخ اور انداز کا دھارا بھی موڑ دیا۔ یہ مثنوی اپنے دور میں ایک نمونہ اور ایک مثال کی بحیثیت رکھتی تھی۔ سب سے پہلے مثنوی نے غواصی کی تقلید میں ”چندر بدن و سپہار“ لکھی اور اعتراف کیا کہ :

تبع غواصی کا باندھا ہوں میں سخن مختصر لیا کے ماندیا ہوں میں
اسی طرح آنے والے شعرا اُسے خراج تحسین ادا کرتے رہے۔ نصرتی نے کہا :

برے کچھ غواصی تہی کر خیال کیا تازہ باغ ”بدیع الجہال“
(گلشن عشق)

غوثی بیجاپوری نے کہا :

پھر غواصی قصیدہ سیف الملوک کہا، گیا کر شعر کے فن سے ملوک
(ریاضِ غوثیہ)

عشرقی نے کہا :

غواصی اگر دیکھتا آج کون موق کے نمن چل میں ڈب لاج سوں
مجھے جیب کے دھر صرف اب سنجہار دعا کے گھر بعد یہ کرتا نثار
(دیپک پتنگ ۱/۵۱۱۱۳/۱۷۰۰ ع)
یہاں تک کہ تیرہویں صدی میں حسین نے ”پہار دانش“ کے اپنے ترجمے ”طوطی نامہ“ میں لکھا :

غواثی کا باعث ہے اے نیکنام کہ ہندی ہوا طوطی نامہ تمام
غرض کہ دو ڈھائی سو سال تک غواصی کا نام دکن کے طول و عرض میں
گوشتا رہا۔

غواصی کی تینوں مثنویاں فارسی سے اخذ و ترجمہ ہیں۔ ”مینا ستوتی“ کے بارے میں غواصی نے خود لکھا ہے کہ :

رسالہ اتھا فارسی ہو اول کیا نظم دکنی مینی بے بدل

”مینا ستوتی“ کا مرکزی خیال عصمت، حیا اور عفت کی اقدار ہیں جنہیں کہانی کے روپ میں انسانی کرداروں کی زندگی میں دکھایا گیا ہے۔ مثنوی کی ابتدا حسب دستور حمد، نعت وغیرہ سے ہوتی ہے۔ اس کے بعد بادشاہ بالا کنور کی حسین و جمیل لڑکی چندا کی داستانِ عشق ہے جو ایک نوجوان چرواہے لورک پر عاشق ہو جاتی ہے اور اُسے اپنے پاس بلاتی ہے۔ لورک کی حسین بیوی مینا ہے جس سے وہ بڑی محبت کرتا ہے مگر چندا لورک کو رام کر لیتی ہے اور بہت سا مال و دولت لے کر اس کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے۔ بادشاہ مینا کے حسن و جمال کا حال سن کر ایک کُشتی کو اس کے پاس بھیجتا ہے۔ کُشتی مینا کے بیٹھ میں گھس کر اُس کے گھر آ رہی ہے۔ ان دونوں کے درمیان بات چیت قصے کے مرکزی خیال کو آگے بڑھاتی ہے۔ کُشتی طرح طرح سے مینا کو بہلاتی بھسلاتی ہے مگر مینا اپنی عصمت کے سلسلے میں اتنی پختہ ہے کہ کسی طرح بھی کُشتی کے کہنے میں نہیں آتی۔ مینا کو بہلانے بھسلانے کے لیے کُشتی بہت سی حکایتیں سناتی ہے۔ ان کے جواب میں مینا اپنے مطلب کی حکایتیں سناتی ہے۔ آخر کار بار جھک مار کر کُشتی بادشاہ کے پاس آتی ہے۔ کُشتی کی بات سن کر بادشاہ خود مینا کے گھر جاتا ہے اور

۱۔ دیپک پتنگ : از عشق (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ طوطی نامہ منظوم : (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۱۔ مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

چھپ کر کشتی اور مینا کی باتیں سنتا ہے۔ مینا کی گفتگو سے وہ اتنا متاثر ہوتا ہے کہ سامنے آ کر وہ اسے داد دیتا ہے اور حکم دیتا ہے کہ لورک اور چندا کو پکڑ کر لایا جائے۔ جب وہ دونوں بادشاہ کے سامنے پیش کیے جاتے ہیں تو بادشاہ لورک کو مینا کے پاس بھیجا دیتا ہے، چندا کو سنگسار کرا دیتا ہے اور کشتی کا سر منڈوا کر، گدھے پر سوار کر کے سارے شہر میں پھروانا ہے۔ قصے میں کوئی واقعیت نہیں ہے۔ ساری کشمکش کا مرکز تصور عصمت ہے جس کی حفاظت مینا کا مثالی کردار کر رہا ہے اور جس کو ڈھانے کی کوشش میں بادشاہ، جو ساری طاقت کا مرکز ہے، لگا ہوا ہے۔ آخر میں مینا کی فتح ہوتی ہے اور مثنوی کا اخلاق مقصد پورا ہو جاتا ہے۔ مختلف حکایات کے بیان سے مثنوی میں شروع سے آخر تک دلچسپی باقی رہتی ہے اور ساتھ ساتھ دو نقطہ باری نظر، دو متضاد اخلاق قدروں کی توضیح بھی ہوتی رہتی ہے۔

”مینا ستونٹی“ ایک ہندوستانی اہل قصہ تھا جو ساتویں صدی ہجری میں ایک عوامی کہانی کی حیثیت سے مقبول تھا اور جسے قدیم ہندی بھاشا میں داؤد نے ”چندابن“ (۳۸۷ء/۵۷۹ء) میں فیروز شاہ تغلق کے زمانے میں لکھا اور میان سادھن نے ”مینا ست“ میں اسی قصے کو موضوع ”بغٹ بنایا۔ بنگلی زبان میں دولت قاضی نے سترھویں صدی عیسوی کے اوائل میں ”ستی مینا و لور چند رانی“ کے نام سے اور حمیدی نے فارسی میں ۱۰۱۶ء/۱۶۰۷ء میں ”عصمت ناسد“ کے نام سے اسی قصے کو اپنے طور سے لکھا۔

سارے دکنی ادب کی طرح اس مثنوی کی بھی یہ خصوصیت قابل ذکر ہے کہ فارسی قصے کو سامنے رکھ کر، ترجمہ و اخذ کرنے کے باوجود، غواصی نے اسے دکنی مزاج اور رنگ روپ میں ڈھال دیا ہے۔ قصے کو پڑھتے وقت، نہ ماحول اور فضا سے اور نہ کردار و معاشرت سے، یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ قصہ فارسی سے اُردو میں آیا ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ کردار ہندو ہونے کے باوجود روح، مزاج، معاشرت اور انداز فکر میں مسلمان ہیں۔ چندا کو سزا دی جاتی ہے تو اسے سنگسار کر دیا جاتا ہے۔ مینا عصمت و حیا کے سلسلے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتی ہے تو محسوس ہوتا ہے کہ ایک مسلمان عورت

۱۔ مینا ستونٹی : مرتبہ غلام عمر شاہ (قدیم اردو) جلد اول، ص ۶۲، مطبوعہ حیدر آباد دکن۔

اپنے مذہبی عقائد اور تصورات کے سہارے اپنا مافی الضمیر ادا کر رہی ہے۔ مینا اور دوق (کشتی) کی بات چیت سے اس زمانے کے واقعاتی حالات سامنے آتے ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں عورتوں کا طرز عمل کیا تھا؟ مرد کس طرح سوچتے تھے؟ وہ کون سے مکر و فریب تھے جو عورتوں میں عام تھے؟ دو یا دو سے زیادہ شادیوں کا عام رواج تھا اور سوکنوں کی لڑائیاں اور جلاہا ہر گھر میں روزمرہ کا معمول تھا۔ غواصی نے موقع و محل کے مطابق ان سب باتوں کو مثنوی میں پیش کیا ہے۔ دوق اور مینا کے درمیان بات چیت اور مکالموں میں واقعیت کے ساتھ ساتھ مادی اور عینی قدروں کی کشمکش بھی سامنے آتی ہے۔ غواصی نے ہر جگہ زبان و بیان کو کرداروں کی مناسبت سے استعمال کیا ہے۔ جہاں مینا اور دوق کے درمیان بات چیت ہوتی ہے وہاں دکن کی عورتوں کی باہارہ زبان سے اظہار کے روپ کو سنوارا ہے۔ دوق کہتی ہے :

بتا کیوں تو گتوال ہر من دھری
بتا کیوں ترا جان اس ہر کری
تو آخر ہے گندی جنم کھوئیگی
’برا کہا ’برے گود میں سوئیگی
بدل کر گڑاوے کر جنے مینی
یکلی مینا ہٹ مرے کانہی
تجھے بولنے ’منج ہکا ہے مینا
تو اپ بھاوت ہے تجھے کیا کنا
دیکھو پل بھینساں کون شہرنی شا
بغیر گھانسی ان کون نہ لاگے مٹھا
مشہور بات ہے جل ستی سنگ نہ ہانے
سہی غلٹان جائے، عادت نہ جائے

یہ سن کر مینا جواب دیتی ہے :

راتا من یو ناچیز کشتی ’جھٹی
کتنی ہوں انا ’من تو بھٹان ’بھٹی
دغا دینے منگتی ہے کشتی چھنال
ستی اپنے ست کون جو رکھنا سنبھال
میں سمجی، توں تحقیق مکر زناں
بڑی بھار کی سوں ہے ملنا مٹنا
ابن دانی ہو کر سو کرتی مکر
شکر میں زہر ہو زہر میں شکر

بادشاہ جب مینا سے بات کرتا ہے تو اس کا لہجہ اور انداز گفتگو الگ ہے۔ چند

اور لوگ بات کرتے ہیں تو ان کا اسلوب گفتار الگ ہے۔ ”میںا مثنوی“ میں لہجوں کا تنوع خاص طور پر قابل توجہ ہے۔ زبان کی قدامت نے اس مثنوی کے حسن کو ہم سے چھین لیا ہے لیکن قدیم زبان و بیان کی واقفیت کے ساتھ اسے پڑھا جائے تو اس میں روانی، شیرینی اور اثر آفرینی کا آج بھی احساس ہوتا ہے۔

جیسا کہ کتب خانہ ”سالار جنگ“ کے نسخے کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے، ”سیف الملوک بدیع الجہاں“ سلطان محمد قطب شاہ (۱۰۲۰-۱۰۳۵ھ/ ۱۶۱۱ع-۱۶۲۵ع) کے زمانہ حیات میں لکھی گئی ہے :

سو سلطان محمد قطب شاہ گنہیر چک آدھار ہے ہور جنگ دستگیر

لیکن بادشاہ کے مزاج کے باعث یہ پیش لہ کی جا سکی اور ۱۰۳۵/۱۶۲۵ع میں جب اس کا انتقال ہوا تو غواصی نے چند شعر حذف کر کے اور چند کا اضافہ کر کے اسے عبداللہ قطب شاہ کے حضور میں پیش کر دیا۔ غواصی نے اس مثنوی کا سنہ تصنیف اس شعر میں :

بوس یک ہزار ہوز پنج تیس میں کیا ختم ہو نظم دن تیس میں

۱۰۳۵ھ بتایا ہے جسے اس نے تیس دن میں مکمل کیا۔ لیکن اس مثنوی کے کچھ نسخوں میں سنہ تصنیف ۱۰۲۵ھ اور ۱۰۲۷ھ بھی ملتا ہے جو شواہد کی روشنی میں غلط معلوم نہیں ہوتا۔

”سیف الملوک بدیع الجہاں“ کسی فارسی مثنوی کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ اس کا قصہ ”الف لیلہ“ سے اخذ کیا گیا ہے اور غواصی نے اسے اپنے انداز میں نظم کا جامہ پہنا دیا ہے۔ ”الف لیلہ“ میں ”بادشاہ محمد بن مبارک اور تاجر حسن“ کے تحت ”سیف الملوک بدیع الجہاں“ کا قصہ بیان کیا گیا ہے جو ۵۷۷ھ میں رات سے شروع ہوتا ہے اور ۷۸۷ھ میں رات پر ختم ہوتا ہے۔ غواصی کی ”سیف الملوک بدیع الجہاں“ کا قصہ اور اس کے کردار وہی ہیں جو الف لیلہ میں ملتے ہیں اور غواصی نے جہاں اس میں تبدیلی کی ہے، اس سے قصے میں اور

۱- وضاحتی فہرست مخطوطات کتب خانہ ”سالار جنگ“ ص: ۵۸۶۔

۲- مقدمہ کلیات غواصی : مرتبہ محمد بن عمر، ص ۸-۹ ادارہ ادبیات اردو، حیدرآباد دکن، ۱۹۵۹ع۔

۳- ترجمہ الف لیلہ و لیلہ : از ڈاکٹر ابوالحسن منصور احمد مرحوم، جلد پنجم، ص ۵۵۸-۵۵۹، (انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۳۵ع) اور جلد ششم، ص ۷۷-۷۸۔

فطری پن پیدا ہو گیا ہے ! مثلاً الف لیلہ میں یہ بیان کیا گیا ہے کہ جب سیف الملوک جنتوں کے بادشاہ ملک ارزق کے بیٹے کو ہلاک کر کے سرالندیپ کی شہزادی دولت خاتون کو، جو اس کی قید میں تھی، آزاد کرا کے طویل سفر کے بعد سرالندیپ پہنچتا ہے اور دولت خاتون کو اس کے باپ کے سپرد کر کے اس شہر کے گلی کوچوں کی سیر کو نکلتا ہے اور اس کی نظر ایک جوان پر پڑتی ہے، جو ساعد سے مشابہ ہے، تو وہ اپنے نوکروں سے اسے محل میں لے جانے کے لیے کہتا ہے۔ نوکر اسے قید میں ڈال دیتے ہیں اور سیف الملوک بھی اس نوجوان کو بھول جاتا ہے۔ پھر کہیں ایک مہینے بعد اسے یاد آتا ہے جو سیف الملوک اور ساعد کی رفائیت، محبت اور ملتے کی شدید خواہش کے پیش نظر بالکل غیر فطری بات معلوم ہوتی ہے۔ غواصی نے قید میں ڈالنے اور ایک مہینے بعد بلانے کے واقعے کو حذف کر دیا ہے اور یہ دکھایا ہے کہ شہزادہ جلدی سے اپنے محل میں آتا ہے اور ساعد کو بلاتا ہے۔ اس سے قصے میں زیادہ فطری پن پیدا ہو گیا ہے۔

جیسا کہ ہم نے وجہی کے مطالعے میں لکھا ہے، قرون وسطیٰ کی داستانوں کا ڈھانچا کم و بیش ایک سا ہوتا ہے۔ صرف قصے کی جزئیات میں فرق ہوتا ہے۔ وجہی کی ”قطب مشتری“ میں قطب شاہ مشتری کو خواب میں دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے۔ غواصی کے ہاں سیف الملوک تصویر دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے۔ دونوں عاشقوں میں بے قراری و اضطراب کی نوعیت ایک سی ہے۔ عشق کی آگ دونوں کو دنیا جہان میں لیے لیے پھرتی ہے اور وہ ہر مصیبت و آفت کا مقابلہ کرتے ! دیہوں، جنتوں اور راکشسوں سے لڑتے قطع منازل اور طے مراحل کے بعد منزل مراد کو پہنچتے ہیں۔ یہی عوامل وجہی و غواصی کی مثنویوں میں کام کر رہے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مثنوی ”سیف الملوک بدیع الجہاں“ کی ہیئت، ترتیب اور رنگ ڈھنگ کم و بیش وہی ہے جو وجہی کی ”قطب مشتری“ میں ملتا ہے۔ اس میں بھی حمد، نعت، منقبت اور مدح عبداللہ قطب شاہ کے بعد وجہی کی ”قطب مشتری“ کی طرح ”در حسرت حال خود گوید“ کے عنوان کے تحت شاعرانہ دعوے کیے گئے ہیں اور اس چوٹ کا جواب دیا گیا ہے جو وجہی نے

۱- ترجمہ الف لیلہ و لیلہ : ص ۵۱-۵۲۔

۲- سیف الملوک بدیع الجہاں : مرتبہ میر سعادت علی رضوی، ص ۱۱۱، مطبوعہ حیدرآباد دکن۔

غواصی پر کی تھی۔ وجہی نے قطب اور مشتری کے وصال کی خوب صورت تصویر کھینچی ہے۔ غواصی نے بھی تفصیل سے اسے پیش کیا ہے۔ دونوں کے خاتمے کی نوعیت بھی ایک سی ہے۔ ان دونوں مثنویوں کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ غواصی نے ”سیف الملوک و بدیع العجال“ وجہی کی ”قطب مشتری“ کے جواب میں لکھی ہے اور اس میں اسی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔

”سیف الملوک بدیع العجال“ کی چلی خصوصیت، جو آج بھی متاثر کرتی ہے، سادگی ہے۔ غواصی اپنی بات عام زبان میں بغیر مبالغے کے بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ اس کے ہاں جذبات میں وہ شدت نہیں ہے جو وجہی کے ہاں ملتی ہے اور نہ سراپا کے بیان میں وہ شاعرانہ مبالغہ ہے جو وجہی کی مثنوی کی نمایاں خصوصیت ہے۔ ”سیف الملوک بدیع العجال“ سے غواصی کی فادر الکلاسی کا اندازہ ہوتا ہے۔ اسے مختلف کیفیات و مناظر حسن و قدرت بیان کرنے پر پورا عبور حاصل ہے۔ وہ مناظر کے بیان سے قصے کو ابھارنے کا کام لیتا ہے اور سراپا کی تصویریں مثنوی کی فضا بنانے کے لیے اختصار کے ساتھ سامنے لاتا ہے۔ وجہی کے ہاں تفصیل ہے، غواصی کے ہاں اختصار ہے۔ وجہی کے ہاں شاعرانہ بیان ہر زور ہے، غواصی کے ہاں زور قصے پر ہے۔ سیف الملوک، بدیع العجال کی تصویر دیکھنے سے چلے رات کو ساعد کے ساتھ شراب پیتا ہے۔ غواصی اس منظر کو صرف چار شعروں میں بیان کر کے قصے کی طرف رجوع ہو جاتا ہے :

عجب رات نرم تھی اس دن کی رات
جھمکتے تھے نوراں میں لک دہات دہات
نکل آئے کر چاند تاریاں سیٹی
جھمکتا تھا جگمگاریاں سیٹی
فچھل چندنا سب میں پڑتا تھا
سو جیوں دودھ کیرا وو دریا تھا
بنے بن ہون پک مٹائی اٹھی
چمن در چمن لک لکائی اٹھی

غواصی کے منظر، سراپا اور جذبات نگاری اصل قصے کی فضا میں ہلکا سا رنگ بھرنے کے لیے آئے ہیں۔ وجہی اس عمل میں زیادہ خوب صورت تشبیہات، استعارات اور صنائع سے کام لے کر تیز رنگ بھرتا ہے۔ اگر وجہی کی ’مشتری‘ کی تصویر کو غواصی کی ’بدیع العجال‘ کی تصویر سے ملا کر دیکھا جائے تو رنگوں

کا یہ فرق واضح طور پر سامنے آ جاتا ہے۔ وجہی کے ہاں راکشس اور دیو بھوت کی تصویریں کمزور ہیں۔ غواصی کے ہاں یہ تصویریں زیادہ آجا کر ہیں۔ غواصی نے ”زنگن ڈائن“ اور اس کے باپ ”بڑا بھوت“ کی جو قلمی تصویریں پیش کی ہیں انہیں نہ صرف مصور اپنے موقلم سے بنا سکتا ہے بلکہ پڑھنے والے کے سامنے بھی ایک زندہ ڈائن اور چلتا پھرتا بھوت آ جاتا ہے :

ما کوچ بدشکل چہرہ اتھا
جو دیکھن کسے اوسکول زہرہ نہ تھا
فرشتے بھی ڈرنے اتھے عرش پر
اثر آونے اس زمیں فرش پر
بڑا بھوت کہتے سو تھا آپ دو
کہ تھا سارے بھوتاں کیرا باپ دو
گیا ہونٹ اہر کا جو یک دہر کون
لکپا تھا پیشانی اورنگ سیر کون
تلیں کا یوں آیا اتھا لڑک ہونٹ
جو تھا اس کے گورگیاں منے فرق بھوت
لپا قد لنبی ناک چوڑے ’بلاخ
دیسے غار کے ناد لہداں فواخ
بڑے ڈانکرے سار کے کان دو
اچڑ گھر کیرے کھوڑ جو ران دو
مسے کالے اس کے اتھے منہ اہر
مکھیاں بھنپھناتی ہیں جیوں گڑھ اہر
انگوٹھیاں بدل آپ نے ساز کے
خوش انگلیاں میں چنا ڈلے پیاز کے

”سیف الملک بدیع العجال“ عشقیہ مثنوی ہے۔ اس میں بزم کا بیان ہر زور ہے لیکن جہاں جنگ کے نقشے ایش کیے گئے ہیں وہ کمزور ہیں۔ سپاہی پیشہ ہونے کے باجود غواصی کو رزمیہ مناظر سے طبعی مناسبت معلوم نہیں ہوتی۔ اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں غواصی نے ”سخن“ کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے کہ تخلیقِ عالم میں سخن کی اہمیت سب سے زیادہ ہے۔ انسان اور حیوان میں بھی ماہر الامتیاز ہے۔ ساتھ ساتھ معیارِ شاعری پر بھی روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے کہ ربطِ شاعری کے لیے ضروری ہے۔ تخیل،

لیا مضمون ، نئی تشبیہ ، رس بھرے الفاظ ، نئی طرز ، سلاست ، نزاکت ، تازگی ، لطافت اور سحر (نثر آفرینی) شاعری کی جان ہیں ۔ اسی معیار کو سامنے رکھ کر غواصی نے یہ مثنوی لکھی جو آئندہ نسل اور اس کے معاصرین کے لیے ایک نمونہ بن گئی ۔

غواصی کے ہاں دکنی اور پراکرتی الفاظ وجہی کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہیں ۔ اسی لیے اس مثنوی کا اثر بیجاپور کے شعرا نے ، اپنے مخصوص تہذیبی مزاج کی وجہ سے ، جس کا ذکر بیجاپوری ادب کے سلسلے میں آچکا ہے ، بمقابلہ ”نظب مشری“ کے زیادہ قبول کیا ہے ۔ اس مثنوی نے بیجاپوری ادب میں انقلاب پیدا کر کے اس کا رخ موڑ دیا ۔ اس کی زبان مقامی ، امین اور صنعتی کی زبان سے قریب ہے ۔ یہ وہ مثنوی ہے جس نے بیجاپوری اسلوب میں فارسی رنگ و آہنگ کو قبول کرنے کا رجحان پیدا کیا اور فارسی اصنافِ سخن کے لیے راستہ ہموار کر دیا ۔ ”سیف الملوک بدیع الجبال“ میں زور قصے پر ہے اور قصہ گیزی سے چلتا ہے ۔ جی خصوصیت مقامی سے لے کر بعد تک کے شعراے بیجاپور کی مثنویوں میں مشترک طور پر نظر آتی ہے ۔

”سیف الملوک بدیع الجبال“ انف لیلہ کی نثری داستان سے ماخوذ ہے اور طوطی نامہ^۱ (۱۶۳۹/۵۱۰۴۹ع) ضیاء الدین غشیی کی نثری تصنیف (۵۷۳۰/۱۸۲۹ع) ”طوطی نامہ“ سے ماخوذ ہے ۔ ”طوطی نامہ“ کا اصل ماخذ منسکرت زبان کی ایک کتاب ”شکاسب تہی“ ہے جس میں طوطے کی زبان سے ستر کہانیاں کہلوائی گئی ہیں ۔ غشیی کے ”طوطی نامہ“ کو سامنے رکھ کر ، جس میں بارہ کہانیاں لکھی گئی ہیں ، ابوالفضل نے یہی فارسی میں اس کا خلاصہ لکھا ۔ بعد میں ”ملا“ قادری نے ۱۶۶۲/۵۱۰۷۳ع میں آسان فارسی میں اور حیدر بخش حیدری نے گلکراسٹ کی فرمائش پر ، ۱۸۰۱/۵۱۲۱۶ع میں ”طوطا کہانی“ کے نام سے اسے آسان اردو میں لکھا ۔ غواصی کا ماخذ غشیی کا ”طوطی نامہ“ ہے جیسا کہ اس نے اپنی مثنوی کے آخر میں لکھا ہے :

ہوئے حضرت غشیی مچ مدد دیا میں اسے تو رواج اس سند
غواصی نے صرف پینتالیس کہانیوں کو اپنے ”طوطی نامہ“ کا موضوع بنایا ہے اور لکھا ہے کہ اس میں وضع وضع کی باتیں آتی ہیں اور طرح طرح کی حکایتیں

۱۔ مقدمہ طوطی نامہ : مرتبہ میر سعادت علی رضوی ، ص ۳۰-۳۵ ، حیدر آباد دکن ، ۱۳۵۷ھ ۔

بیان ہوئی ہیں اس لیے یہ داستان نہیں بلکہ بوستان ہے :

نہیں داستان ہے ، یو ہے بوستان

عجب کیا جو خوش اوس نے ہووے جہاں

بوستان سے مراد یہ ہے کہ یہ ایک مسلسل قصے کے بجائے مختلف حکایات پر مشتمل ہے ۔

”طوطی نامہ“ غواصی کے آخری دور کی تصنیف ہے ۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ وہ بوڑھا ، چکا تھا اور تاریخ البالی کی زندگی گزار رہا تھا ۔ مثنوی کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ معیار شاعری ، جس کا ذکر اس نے ”سیف الملوک“ میں کیا تھا ، اُسے ”طوطی نامہ“ میں بڑی حد تک حاصل کر لیا ہے ۔ طوطی نامہ میں قدیم دکنی زبان کی وہ چھاپ ، جو ”سیف الملوک“ اور ”سینا ستوتی“ میں نظر آتی ہے ، ہلکی پڑ جاتی ہے اور فارسی اسلوب و آہنگ کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے ۔ اس بنیادی تبدیلی سے خود اس دور کی زبان میں تبدیلی کا پتا چلتا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ ”دکنی“ ، ”رضتہ“ کے نئے معیار سخن کی طرف بڑھ رہی ہے ۔ زبان کی اسی تبدیلی اور فارسی الفاظ و اسلوب کی وجہ سے ”طوطی نامہ“ آج بھی بمقابلہ سیف الملوک اور سینا ستوتی کے دلچسپی سے پڑھا جا سکتا ہے ۔

”طوطی نامہ“ میں اثر آفرینی کا عنصر بھی اسی لیے بڑھ گیا ہے کہ اب غواصی کو اپنی بات اختصار کے ساتھ کہنے پر زیادہ قدرت حاصل ہو گئی ہے اور فارسی الفاظ و اسلوب کے اثر نے اس میں ایک رچاوت پیدا کر دی ہے ۔ بھرتی کے الفاظ جو اس کی دوسری مثنویوں میں اکثر نظر آتے ہیں ، یہاں بہت کم ہو گئے ہیں ۔ بیان میں تیزی اور احساس و خیال کو گرت میں لا کر لفظوں کے ذریعے بیان کرنے کی قدرت بھی بڑھ گئی ہے ۔ رنگوں کی شوخی اور کم ہو گئی ہے ۔ سلاست و روانی نے اس میں طرزِ ادا کی سطح پر ایک نئی روح بھونک دی ہے ۔ یہاں بیان کی کشتی متلاطم لہروں پر نہیں بہہ رہی ہے بلکہ ہر سکون لہروں پر ڈولتی چلی جا رہی ہے ۔ یہاں غواصی وہ غواصی نہیں رہتا جو دوسری مثنویوں میں نظر آتا ہے ۔

”طوطی نامہ“ میں وہ قناعت پسندی ، دنیا سے کنارہ کشی اختیار کرنے ، عشقِ الہی کے بحرِ عرفان میں غواصی کرنے اور خوابِ گراں سے بیدار ہونے کا درس دیتا ہے ۔ اب وہ فانی دنیا کے علائق سے دل توڑ کر ازل و ابدی حیات کا لہو اس ہوا چاہتا ہے ۔ دنیا کو وہ ایک ایسی برقع پوش عورت سے تشبیہ دیتا ہے جی کا ایک ہاتھ انسان کے لہو میں ڈوبا ہوا ہے اور دوسرا ہاتھ سہدی سے رچا ہوا

ہے۔ وہ ایک ہاتھ سے لوگوں کو مارتی اور دوسرے سے چلاتی ہے۔ اسی لیے وہ حضرت عیسیٰؑ سے یہ کہتی نظر آتی ہے :

مری آرزو میں جے کوئی عمر کھوئے
تھے نامرد اُن میں نہ تھا مرد کوئے
”طوطی نامہ“ میں سارا زور اخلاقی اقدار پر ہے اور تصوف کا مزاج بھی مختلف حکایات پر غالب آ گیا ہے۔

یہ مثنویاں آج اپنی زبان کی قدامت کی وجہ سے کوئی بڑا شعری کارنامہ معلوم نہیں ہوتیں لیکن اردو شاعری کی روایت کو بنانے سنوارنے اور آگے بڑھانے میں انھوں نے ناقابل فراسوش کردار ادا کیا ہے اور یہی ان کی وہ تاریخی اہمیت ہے کہ ہم آج بھی ان کے بارے میں جاننے اور معلومات حاصل کرنے میں دلچسپی لیتے ہیں۔ یہ وہ ٹہل ہیں جن پر سے گزرے بغیر اردو روایت و تاریخ کی سیر نہیں کی جا سکتی۔

غواصی نے مثنویوں کے علاوہ قصیدے، غزلیں، نظمیں، رباعیاں، ترکیب بند اور مرثیے بھی لکھے ہیں۔ غواصی نے قصیدے کو اپنے دور کے دوسرے شعرا کے مقابلے میں زیادہ کامیابی سے استعمال کیا ہے۔ قصیدے میں، جیسا کہ اس نے خود اعتراف کیا ہے، وہ ظہیر ناریابی اور کمال خجندی کا پیرو ہے۔ اُن کی زمینوں میں اُس نے کئی قصیدے لکھے ہیں۔ الفاظ کا رکھ رکھاؤ اور شان و شکوہ کا اثر اس نے قصیدے میں ضرور پیدا کیا ہے لیکن یہاں وہ اپنی مثنویوں کی طرح روایت کو آگے نہیں بڑھاتا اور یہ کام بیجاپور کے نصرتی کے لیے چھوڑ دیتا ہے جو اردو قصیدے کو فارسی قصیدے کے معیار پر لے آتا ہے۔

غواصی کی کچھ نظمیں جو حضرت علیؑ، غوث اعظم، پیر حیدر یا شاہ، بلکہ حیات مجذبی بیگم، بادشاہ کی سیر بھونکیر، آئینہ بندی شاہی محل، شب برات، سیر چاندنی، بقر عید، برسات، سرما، بیونا دنیا وغیرہ کے موضوعات پر لکھی گئی ہیں، قصیدے کی ہیئت میں نہ ہونے کے باوجود، قصیدے کے الگ الگ ٹکڑے معلوم ہوتی ہیں۔ المراد کے بارے میں جو نظمیں ہیں ان میں مختصر مدح کے ساتھ ”دعائیہ“ انداز سے ایک خاص رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ مناظر قدرت کی نظموں میں قصیدے کی تشبیب کا سا رنگ آ گیا ہے۔ یہ نظمیں، چھ قلی قطب شاہ کی نظموں کی طرح، غزل کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں۔ ان میں سے کئی نظموں میں شوخی، جنسی لہک، چھڑ چھاڑ اور مزہ لینے کا رنگ ابھرتا ہے۔ خصوصیت کے ساتھ ان نظموں میں جو موسم سرما اور سہیلی کے بارے میں لکھی گئی ہیں۔

حسن و عشق غواصی کا خاص موضوع ہے مگر مثنویوں سے زیادہ یہ موضوع غزل میں ابھر کر سامنے آتا ہے۔ غواصی بھی غزل کو عورتوں سے باتیں کرنے، ان کے غمزہ و عشوہ، شوخی و طرازی اور حسن و جمال کے اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے۔ چھ قلی قطب شاہ کی غزلوں کی طرح غواصی کی غزلیں بھی گیتوں کے مزاج سے قریب ہیں۔ بیشتر غزلیں مسلسل ہیں اور ایک ہی کیفیت، تاثر اور خیال کا اظہار کرتی ہیں۔ اس کی چند غزلوں میں ڈھولک کی تھاپ سے پیدا ہونے والا ایک ایسا راگ ضرور محسوس ہوتا ہے جو آج بھی دل کو موہ لیتا ہے۔ یہ راگ زیادہ تر چھوٹی بھروں کی نرم خرام غزلوں میں محسوس ہوتا ہے۔ مثلاً یہ غزل دیکھیے :

کھلے سر تھے گلزار الحمدؑ اُٹویا جگ میں مہکار الحمدؑ
جہاں کا تھاں آج دیتے ہیں جلوا سعادت کے آثار الحمدؑ
سوئے بخت میرے جو تھے آج لک سو دیئے جاگ بیکبار الحمدؑ
پہوٹ دن پچھیں لال کا آج روزی ہوا منجکوں دیدار الحمدؑ
سرے ذوق شوق ہوو آئند کیرا ہوا گرم بازار الحمدؑ
نظر منج غواصی اہر کر کرم کی نوازا وو غفار الحمدؑ

غواصی کی غزلوں میں عشق کا تصور مجازی بھی ہے اور حقیقی بھی۔ وصل کا لطف بھی ہے اور ہجر کا اضطراب بھی۔ باطن کے رموز بھی ہیں اور عالمِ مستی کی کیفیت بھی۔ لیکن زبان و بیان، رنگ و آہنگ کے اعتبار سے ان کی وہ اہمیت نہیں ہے جو محمود، حسن شوق اور ایک حد تک چھ قلی قطب شاہ کی غزلوں کی ہے۔ غواصی کا اصل میدان مثنوی ہے اور اس کے بعد قصیدہ ہے۔ جولانی طبع میں وہ چھ قلی قطب شاہ سے کم مہر مگر فن کاری اور فن کی ذمہ داری کے اعتبار سے وہ بہت آگے ہے اور قدیم مثنوی کی روایت میں ایک سنگ میل کا درجہ رکھتا ہے۔ معیار شاعری، اور ’معن‘ کے بارے میں غواصی نے جو کچھ لکھا ہے وہ آج بھی ہمارے لیے بامعنی ہے۔ اس کے ہاں چھ قلی سے زیادہ فکر اور توازن کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن جب ہم وجہی سے اس کا مقابلہ کرتے ہیں تو وجہی آج بھی اس لیے قد آور نظر آتا ہے کہ اس نے نظم و نثر دونوں کا رخ اس روایت کی طرف موڑا ہے جس کے فراز پر آگے چل کر ولی دکنی کھڑا نظر آتا ہے۔ لیکن

اس کے برخلاف غوامی نے فارسی اسلوب اور اصنافِ سخن قبول کرنے کے باوجود وجہی کی ہیروی فارسی اور زبانِ ہندوستان والی روایت کا رخ بیجاہوری اسلوب کی طرف موڑا ہے۔ اس عمل سے جہاں غوامی بیجاہور کے نئے ادب کے لیے ایک اہم اثر بن گیا وہاں یہ اثر ہندوی روایت والے اسلوب کو بھی فارسی روایت کے زیر اثر لے آیا اور بیجاہوری اسلوب و روایت کا رخ فارسی اسلوب کی طرف مڑ گیا۔ اور یہ کوئی ایسا معمولی کارنامہ نہیں ہے جسے ہم نظر انداز کرنے کی جرات یا غلطی کر سکتے ہیں۔

دوسرے شعرا :

عبد اللہ کے دور حکومت میں قطب زاری نے اپنے مرشد شاہ ابوالحسن کی فرمائش پر، حضرت یوسف شاہ راجو قتال کی مشہور فارسی تصنیف ”تحفۃ النصائح“ (۱۳۹۲/۵۷۹۵ع) کا دکھنی میں منظوم ترجمہ کیا۔ یہ ترجمہ ۱۳۳۵/۵۱۰۴ع میں مکمل ہوا۔ ”تحفۃ النصائح“ شاہ راجو قتال نے اپنے بیٹے خواجہ ہندہ نواز کیسودراز کے لیے لکھی تھی :

گوید همی یوسف گدا در وعظ سخن چند را

از چہر خلف خوش لقا بوالفتح آن نور ہر

”تحفۃ النصائح“ ۵۸ ابواب اور ۶۹۰ اشعار پر مشتمل ہے۔ شاہ راجو قتال نے، جو اپنے زمانے کے برگزیدہ بزرگ اور فارسی کے خوش گو شاعر تھے، اس تصنیف میں دین و دنیا کی ساری نصیحتیں اور معلومات اپنے بیٹے کی تعلیم و تربیت کے لیے فراہم کی ہیں۔ توحید باری، احکام و ارکانِ ایمان، عقائد، عقوبتِ گور، بیانِ علم و فضل، قضائے حاجت، وضو، غسل، آدابِ جامہ پوشیدن، آب خوردن، طعام خوردن، دریائیں پیری و جوانی، لاغ ہاڑی، نرد شطرنج، شاع، رقص و سرود، بھل و سغا، امر معروف و نہی منکر، آوردن عروس بھانہ و بھاجت اور۔ غرض کہ کوئی معلوم موضوع ایسا نہیں ہے جس پر اس کتاب میں اظہارِ خیال نہ کیا گیا ہو۔

۱۔ محبوب ذی المنن، تذکرۃ اولیائے دکن : جلد اول، ص ۳۴۔

۲۔ تحفۃ النصائح : (فارسی)، قلمی، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۳۔ دیوان شاہ راجو قتال : (فارسی)، مجموعہ یازدہ رسائل، مخطوطہ انجمن ترقی اردو

پاکستان، کراچی۔

”تحفۃ النصائح“ کی حیثیت اُس دور میں وہی تھی جو ہمارے زمانے میں مولانا اشرف علی تھانوی کے ”ہشتی زیور“ کی ہے۔

قطب زاری کا ترجمہ ۸۶ اشعار اور ۵۸ ابواب پر مشتمل ہے^۱۔ زبان و بیان کی صفات اور ہیروی فارسی والی روایت کو اس ترجمے میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ تہذیبی نقطہ نظر سے یہ کتاب خاص اہمیت رکھتی ہے۔ اس کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور میں ہند و نا ہند کے کیا معیار تھے؟ ادب و آداب کے کیا طریقے تھے؟ تہذیب و تمیز میں کن باتوں کو اہمیت دی جاتی تھی؟ لباس، کھانے پینے اور رہنے سہنے کے کیا طریقے تھے؟ ”جنس“ کی معاشرے میں کیا اہمیت تھی؟ اور اس کی تعلیم بھی تربیت کا ایک حصہ سمجھی جاتی تھی۔ اس کتاب سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس معاشرے کے طرزِ فکر و عمل پر کن خیالات و عقائد کی گہری چھاپ تھی۔

اکثر اہل الرائے نے زاری کو ”قطبی و زاری“^۲ لکھا ہے۔ قطبی اور زاری دو الگ الگ شاعر ہیں۔ ”تحفۃ النصائح“ کے مترجم کا نام قطب اور تخلص زاری ہے (رازی^۳ نہیں) اور قطبی دوسرا شاعر ہے جس کی دو نظمیں ”مینا نامہ“ اور ”چڑیا نامہ“ ہماری نظر سے گزری ہیں۔ قطب نام اور زاری تخلص کی تصدیق جہاں ”تحفۃ النصائح“ نے مذکورہ مخطوطے سے ہوتی ہے وہاں اس شعر کے پہلے مصرعے سے بھی اس لفظ کی معنویت پر روشنی پڑتی ہے :

بندہاں میں سب کمتر ہے زاری تخلص قطب کا

نہنہ کیا دکھنی زبان شد کی رضا لے سب کدھر

قطبی نے (جو قطب زاری نہیں ہے) ”مینا نامہ“^۴ اور ”چڑیا نامہ“^۵ میں صولہانہ خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ”مینا نامہ“ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ غوث اعظم کے سلسلے میں بیعت کیا۔ ”مینا نامہ“ میں اُس نے بار بار قطبی تخلص استعمال

۱۔ تحفۃ النصائح (اردو) : قطب زاری، مخطوطہ انجمن ترقی اردو، پاکستان، کراچی۔

۲۔ دکن میں اردو : ص ۹۳، اردو اکیڈمی سندھ کراچی، ۱۹۹۰ع۔

۳۔ اردوئے قدیم : ص ۶۸، مطبوعہ نولکشور پریس، لکھنؤ، ۱۹۳۰ع۔

۴۔ مینا نامہ : (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۵۔ چڑیا نامہ : (قلمی)، مملوکہ انصر اردو وی صدیقی، کراچی۔

کیا ہے :

منو کچھ کیا کہیے قطبی کی مینا کہ جس مینا کو نادلین چہنا
نظم کے آخر میں یہ شعر ملتا ہے :
ارے قطبی نہ کر توں فکر یواری کہ ہے تو غوث الاعظم کا بھکاری
ایک اور جگہ ہے : ع

قطب آوار کا کتا ہے قطبی

قدیم بیاضوں میں قطبی کی غزلیں اور مرثیے بھی ملتے ہیں اور اس دور میں جب
غزل و مرثیہ نے اپنے ارتقا کی کئی منزلیں طے کر لی ہیں ، ان کی حیثیت تبرک سے
زیادہ نہیں ہے ۔

اسی زمانے میں شیخ محمد مظہر الدین شیخ فخر الدین ابن رشاش نے اردو
فارسی قصے ”بساتین الانس“ (مکتبہ احمد حسن دیر عیدروس) کو سامنے رکھ کر
”پھولین“ کے نام سے ۱۶۵۵/۲۵۱۰۶۶ ع میں دکنی میں نظم کیا :

بساتین جو حکایت فارسی ہے لطافت دیکھنے کی آرسی ہے

جن کے باغ کی لے باغبانی بساتین کی کئی سو ترجمانی

”پھولین“ میں عبداللہ قطب شاہ کی مدح میں بھی ۳۸ شعر لکھے گئے ہیں ۔ عبداللہ
کے دور کا عام و مقبول موضوع عشق ہے ۔ وجہی کی ”سب رس“ میں ”انسان
کے وجود میں کچھ عشق کرنا“ موضوع کتاب ہے ۔ خواصی کی ”سیف الملوک
بدیع الجال“ بھی داستان عشق ہے ۔ ”طوطی نامہ“ میں بھی عشق کی داستان کے
ذریعے اخلاق اقدار بیان کی گئی ہیں ۔ ابن نشاطی نے ”پھولین“ میں عشق اور

۱۔ بیاض قلمی الجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ ”پھولین“ کے زیادہ تر غنطوطات میں یہ شعر ملتا ہے :

اتھا تاریخ لایا تو ہو گزار

اگارا سو کوں کم قہرے لیس پر چار

شیخ چاند (مرتب ”پھولین“ مطبوعہ الجمن ترقی اردو پاکستان کراچی) نے
”پھولین“ کے ناٹھس نسخے کی بنیاد پر ”تیس“ کے بجائے ”بست“ کے لفظ کو
دیکھ کر اس کا سنہ تصنیف ، عبدالقادر سروری مرحوم سے اتفاق کرتے ہوئے ،
۱۰۷۶ھ مقرر کیا ہے ۔ ”گیارہ سو“ کے ساتھ تیس کا لفظ بمقابلہ ”بست“
کے زیادہ موزوں معلوم ہوتا ہے ۔ ہزارا خیال ہے کہ ”پھولین“ کا سنہ تصنیف
۱۰۶۶ھ ہی ہے ۔ (ج - ج)

عشق بازی کے راز کھولتے ہیں :

مراسر عشق کے ہے اس میں رازان کئی سو عشق بازی عشق بازاران
ازبہ وسطیٰ کا ذہن بادشاہ اور شہزادوں شہزادیوں کے علاوہ کسی اور
داستان کا تصور مشکل سے کر سکتا تھا ۔ ”پھولین“ میں بھی کچھ پن کے بادشاہ
کی کہانی پیش کی گئی ہے جو خواب میں ایک درویش کو دیکھتا ہے اور اس
کی تلاش میں اپنے خادم کو روانہ کرتا ہے ۔ خادم کسی نہ کسی طرح درویش
کو تلاش کر کے بادشاہ کی خدمت میں پیش کرتا ہے ۔ یہ درویش بادشاہ کو
کشمیر کے بادشاہ اور گل و بلبل کی ایک عجیب و غریب داستان سناتا ہے جس
میں کشمیر کا بادشاہ اسم اعظم کی انکوٹھی سے گل و بلبل کو انسانی روپ میں واپس
لے آتا ہے اور ان دونوں کی شادی کر کے شہزادے کو اپنے درباریوں میں شامل
کر لیتا ہے ۔ ایک دن کشمیر کا بادشاہ شہزادے سے قصے کی فرمائش کرتا ہے اور
شہزادہ اسے وہ کہانی سناتا ہے جو ایک جوجی نے کسی بادشاہ کو اس کی
فکر مندی و پریشانی دور کرنے کے لیے سنائی تھی ، اور جس نے بادشاہ کو ایک
ایسا منتر بھی سکھایا تھا جس سے وہ خود کو رتن یا طوطے کے روپ میں تبدیل
کر سکتا تھا ۔ یہاں یہ قصہ مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“ سے مشابہ ہو جاتا ہے ۔
بادشاہ اپنے وزیر کے فریب میں آکر اپنا رتن تبدیل کر لیتا ہے اور گوناگون
مشکلات سے گزرتا آخر کار اپنے اصلی روپ میں واپس آ جاتا ہے اور دوبارہ
تخت نشین ہو کر دادر عیش دیتا ہے ۔ ایک دن بادشاہ اپنے ایک وزیر سے پوچھتا
ہے کہ آخر بدبخت وزیر نے ایک عورت کے پیچھے ، مجھ سے حاصل کیا ہوا
تخت و تاج ، کیوں اور کیسے گنوا یا ؟ تو وزیر اسے ملکہ عجم کے بادشاہ کا قصہ
سناتا ہے ۔ اور یہاں ”پھولین“ کی آخری اور طویل داستان شہزادہ مصر ہابیوں اور
شہزادی عجم سن بر بیان ہوتی ہے ۔

”پھولین“ بھی مارے داستانی ادب کی طرح قصہ در قصہ کی تکنیک میں لکھی
گئی ہے ۔ کہانی بیان کرنے کا طریقہ وہی ہے جو ”الف لیله“ میں ملتا ہے ۔ اور نہ
صرف اس دور کی ساری مثنویوں میں بلکہ انیسویں صدی عیسوی تک کی ساری
منظوم و مثنوی داستانوں میں نظر آتا ہے ۔

ابن نشاطی نے ۱۰۷۶ھ اشعار کی اس مثنوی میں سلیقے کے ساتھ اپنے شاعرانہ
جوہر دکھائے ہیں ۔ چاندنی رات ، طلوع و غروب آفتاب اور باغ کے مناظر
دلچسپ ہیں اور رزم و بزم کے نقشے بھی توازن کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں ۔
نتیجہ کہ ابن نشاطی نے قصہ در قصہ کے بیان میں بھی نئی توازن کو برقرار رکھا

ہے اور ہر مقام پر قصے کے سرگزی کردار اور قصے کی بنیادی اہمیت کا خیال رکھا ہے۔ مثنوی میں بہت سے کردار آتے ہیں اور ابن نشاطی ان کرداروں کے خد و خال قابل ذکر انفرادیت کے ساتھ، شعر کی زبان میں، اس طور پر ابھارتا ہے کہ کردار ہمارے ذہن میں محفوظ رہ جاتے ہیں۔ بادشاہ خواب میں ایک درویش کو دیکھتا ہے۔ ابن نشاطی اس درویش کی تصویر یوں پیش کرتا ہے:

سو دیکھا خواب میں درویش کون ایک دلہا کے عاقبت اندیش کون ایک
ہے تن پر پیرن اوجلا چھبلا کمر باندیا ہے ایک ہاریکمھیلا
ہندیا ہے چھوڑ شلا سر ہو دستار عصا پکڑیا ہے یک رنگیں طرح دار
کہ ہے مکھ پر عبادت کا تھلی لیا ہے بات میں اپنے مصلی
اگرچہ لوہو سون سب آنگ خالی ولے سعدے کی تھی اوس مکھ ہولالی
کھڑیا ہے آکرو یوں دربار انگے او شہنشاہ کے مبارک دار انگے او
کھڑے اچھتے ہیں جیوں پر یک کوئی آ رضا کی انتظاری سات گویا

ایسی تصویریں 'پھولین' میں بار بار ہمارے سامنے آتی ہیں۔ 'پھولین' کی ایک خصوصیت اس کا زور بیان ہے۔ اس زور بیان کو پیدا کرنے کے لیے وہ کثرت سے موزوں تشبیہات کا استعمال کرتا ہے جس سے خیال و احساس اجاگر ہو کر سامنے آ جاتے ہیں؛ مثلاً دربار میں بادشاہ بیٹھا ہے۔ یہ ایک عام سی بات ہے۔ لیکن ابن نشاطی بادشاہ کی پڑائی، اہمیت، شان اور دہدے کو "رضوان" کے حوالے سے اس طور پر ابھارتا ہے کہ سارا ماحول زندہ ہو جاتا ہے:

دسیا اوس ٹھار پر یوں او جہانیاں کہ جیوں فردوس میں بیٹھا ہے رضوان
خادم ڈھونڈنے ڈھونڈنے درویش تک پہنچتا ہے اور زمین پر سر رکھ کر اس سے مخاطب ہوتا ہے۔ یہ کہہ کر کہ جیسے قلم نقطے پر اپنا سر رکھتا ہے، ابن نشاطی نے اس منظر کو کتنا جیتا جاگتا بنا دیا ہے:

رکھیا خادم او سے دیکھ سیم بھینیں پر نط پر جیوں قلم رکھتا ہے سر
اسی طرح بادشاہ اور درویش کی ملاقات کو وہ یوں بیان کرتا ہے:

ملیا القصب آ درویش شہ سون کیا گویا رفوان برجیس مہ سون
گل لالہ میں کالا زیرہ اس طرح دکھائی دیتا ہے:

دے یوں پھول میں لالے کے کالے چوا جیوں لعل کے لیلالے میں گھالے
عشق میں ضمیر جسمانی کی تصویر دیکھیے:

ضعیف ایسا ہوا اوس درد سون میں اجل منجھہ پیرن میں ڈھنڈ سکے لیں

اظہار کا یہ تخلیقی عمل 'پھولین' میں ہر جگہ ملتا ہے اور اس خصوصیت کی وجہ سے 'پھولین' کا طرز "ادبی طرز ادب" بن جاتا ہے۔

ابن نشاطی بنیادی طور پر انشا پرداز تھا لیکن اس دور میں شعر و شاعری کی قدر و منزلت دیکھ کر اسے یہ خیال پیدا ہوا کہ وہ بھی اپنی جودت طبع کا اظہار شاعری کے ذریعے کرے۔ عالم جوانی میں اس نے 'پھولین' لکھی اور یہ اس کی شاعری کا پہلا اور آخری نمونہ ہے۔ 'پھولین' میں اس نے خود اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے:

اے انشا ہو میرا میل دایم طبیعت کون میری ہے حظ ملایم
سجھہ ہر کس کون میرا طبع ہوتا ککر میں ایک دکھایا ہوں نمونا
اس موقع پر اسے وہ اسانڈہ یاد آتے ہیں جو اس کی شاعری کی، حقیقی معنی میں، شاد دے سکے تھے:

خیں او کیا کروں فیروز استاد جو دیتے شاعری کا کچھ میری داد
اے صد حیف جو لیں سید محمود کتنے پانی کو پانی 'دود' کون 'دود'
خیں اس وقت پر او شیخ احمد سخن کا دیکھتے باندیا سو میں حد
حسن شوق اگر ہوتے توفی الحال ہزاراں بھیجتے رحمت منجھہ اہراں
اچھے تو دیکھتے ملاں خیالی یو میں برتیا ہوں سو صاحب کمالی

یہاں یہ سوال سامنے آتا ہے کہ آخر ابن نشاطی کو فیروز، محمود، احمد، حسن شوق اور خیالی کہوں یاد آئے؟ اس کا جواب ہمیں اس دور کی روایت میں ملتا ہے۔ یہ وہ نسلانڈہ کرام تھے جنہوں نے فارسی رنگ و آہنگ، اسالیب و اصناف کی روایت کو اردو شاعری اور زبان کے مزاج میں سونے کا تخلیقی عمل کیا تھا۔ شیخ احمد گجرات سے گولکنڈا آئے اور "ہوسف زلیخا" لکھی تو اس میں عربی و فارسی الفاظ سے اجتناب کا درس دیا لیکن "لیلیٰ مجنوں" میں وہ اس رنگ سخن کو ترک کر کے گولکنڈا کے ہم عصر شعرا کی طرح، فارسی اسلوب کی "جدید تحریک" پر چلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ خصوصیت سے احمد کی غزلیں تو فیروز، محمود، خیالی اور شوق کی طرح اسی نئے رجحان کی نمائندہ ہیں۔ فیروز، محمود اور خیالی، محمد قلی قطب شاہ سے پہلے کے شاعر ہیں اور ۱۵۷۲/۹۸۰ع سے پہلے وفات پا چکے تھے۔ حسن شوق نے طویل عمر پائی اور ابن نشاطی نے جب شعور کی آنکھ کھولی تو سارے دکن میں استاد شوق کا نام نہ صرف گونج رہا تھا بلکہ شوق اس روایت کے منفرد نمائندہ بن چکے تھے جس پر آگے چل کر

حضرت ولی نزول اجلال فرماتے والے تھے۔ شاعری کی اسی روایت کو ابن نشاطی نے بھی قبول کیا اور ”پہولین“ میں فارسی رنگ، اسلوب اور انداز فکر کے پھول کھلائے۔ اس تخلیقی رجحان کو قبول کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ ”پہولین“ کے اظہار میں روانی آگئی، انداز بیان سنور گیا اور ایک ایسی سادگی پیدا ہو گئی جو آج بھی پہلی معلوم ہوتی ہے۔

ابن نشاطی کے انشا پرداز ہونے کے باعث ”پہولین“ میں یہ خصوصیت پیدا ہو گئی ہے کہ دوسرے شعرا کے برخلاف اس میں عربی و فارسی الفاظ صحتِ املا و تلفظ کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں۔ یہاں ضرورتِ شعری کے لیے صحتِ تلفظ و املا کو قربان کرنے کی کم سے کم کوشش کی گئی ہے۔ اسی سلسلے کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ اس مثنوی میں حسنِ شعری کے جوہر نکھارنے کے لیے صنائعِ بدائع کو شعوری طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ قافیے کی صحت کا بھی خیال رکھا گیا ہے اور فارسی فنِ شاعری کے ہنر کو بھی التزام کے ساتھ برتا گیا ہے۔ آج سے تقریباً سو تین سو سال پہلے کی شاعری میں ابن نشاطی کا یہ شعوری ہنر خاص اہمیت کا حامل ہو جاتا ہے۔ اس کی طرف اس نے ”پہولین“ میں بھی اشارے کیے ہیں:

چکوئی صنعت سمجھتا ہے سو گیان

وہی سمجھے میری یو لکھ دانی

وہی سمجھے سمجھ ہے جسکوں کچھ بات

جو میں باندیا ہوں یو صنعت سوں آیات

ہنر کوئی نہیں دیکھیا سو میں دیکھایا

صنائع ایک کم چالیں لیا

ہر یک مصرعہ اوپر ہو کر بچد خوب

رکھیا ہوں قافیہ لیا مستند خوب

”پہولین“ کی یہ انفرادیت ہے کہ ابن نشاطی نے ”نظم“ میں ”الش“ کی خوبیاں شامل کر دی ہیں۔

”پہولین“ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اس دور میں غزل کا مرتبہ ساری دوسری اصنافِ سخن کے مقابلے میں سب سے بلند تھا اور اسی لیے ابن نشاطی مثنوی لکھتے وقت اپنی نظم گوئی کا جواز پیش کرتا ہے۔ غزل اور نظم کی یہ بحث، جو پہلی بار ابن نشاطی نے اٹھائی ہے، اردو فارسی میں آج بھی جاری ہے۔ ابن نشاطی نے لکھا ہے کہ اگر غزل نہ کہی جائے تو یہ کوئی

”خاصی“ کی بات نہیں ہے۔ اور دلیل یہ دی ہے کہ آخر فردوسی اور نظامی نے کون سی غزلیں کہی ہیں:

غزل کا مرتبہ گرجہ اول ہے ولے ہر بیت میرا ایک غزل ہے
غزل گر نہیں کہے تو نہیں ہے خاصی جو کچھ بولے سو ظاہر ہے نظامی
غزل میں طوس کے استاد کون ایک ہنر ازما کو شہنامہ منے دہک

ابن نشاطی تک پہنچتے پہنچتے غزل کی وہ روایت، جو محمود، فیروز اور خیالی نے فارسی شاعری کی پیروی میں اختیار کی تھی اور درمیان میں جس کا سب سے ممتاز نمائندہ حسن شوق تھا، اس دور میں سب سے بلند مرتبہ صنفِ سخن بن کر معاشرے میں رواج پا چکی تھی۔ ادب، ذہن، فکر، معاشرت، کلچر اور خیال کی تاریخ میں یہ کبھی نہیں ہوتا کہ ایک شخص آئے اور ظلمات کے جنگل میں ایک دم سے سیدھا اپنا راستہ بتانا چلا جائے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب برسوں تک بہت سوں نے اپنے اپنے طور پر اس جنگل میں سے بار بار گزرنے کی کوشش کی ہو اور اس کوشش سے ایسے حالات پیدا کر دے ہوں کہ ایک شخص آئے اور ان سب کی کوششوں اور کاوشوں سے فائدہ اٹھاتا، فکر و عمل کے دکھ چھیلنا، راستہ بتانا، اُس پر سے گزرتا چلا جائے۔ اگر اس دور تک غزل کو یہ مرتبہ حاصل نہ ہو چکا ہوتا تو ولی دکنی کی غزل بھی اس طور پر وجود میں نہیں آ سکتی تھی۔ ارتقا کی ہر منزل پر ایک ایسا ہی ولی پیدا ہوتا ہے جو اپنے پیش روؤں کی ساری صلاحیتوں، دریافتوں اور امکانات کو سمیٹ کر اپنی ذات میں جمع کر لیتا ہے اور اس روایت کو سورج بنا کر چمکا دیتا ہے۔ ابن نشاطی کے متولہ بالا یہ تین شعر اردو شاعری کے ایک اہم ادبی رجحان کو سامنے لاتے ہیں۔

ابن نشاطی نے شاعری کے دو بنیادی اصول بتائے ہیں:

۱۔ صنائعِ بدائع، صحتِ قافیہ اور خوب صورت تشبیہات شاعری کی جان ہیں۔

۲۔ فنِ شاعری عالی فن ضرور ہے لیکن ”خالی بات“ سے کام نہیں چلتا جب تک کہ اس میں کوئی نصیحت پوشیدہ نہ ہو! ”نصیحت“ اور ”صنعت“ کے مل کر ایک ہو جائے سے بلند شاعری وجود میں آتی ہے۔

ابن نشاطی نے شاعری کے اس راستے پر کامیابی سے چلنے کی کوشش کی ہے۔ یہ اہمیت اس دور کے دوسرے شاعر جنیدی کو حاصل نہ ہو سکی جس نے

۱۶۵۳/۵۱۰۹۴ع میں ”ماہ پیکر“ کے نام سے ایک مثنوی لکھی تھی اور جسے عبداللہ قطب شاہ نے ۱۶۳۰/۵۱۰۴۰ع میں ’سرنویت‘ کے عہدے پر فائز کیا تھا۔ اس زمانے میں معراج نامے، وفات نامے اور قلندر نامے کثرت سے لکھے گئے۔ ان کو پڑھنے کے لیے محفلیں منعقد ہوتیں، شہرینی لقمہ ہوتی اور سنت پوری ہونے پر میلاد اور بیانِ معراج کی محفلیں مانی جاتیں۔ معاشرے میں عام رواج کی وجہ سے اکثر شعرا نے ان موضوعات پر طبع آزمائی کی۔

سید بلاقی نے ۱۶۵۶/۵۱۰۵۶ع میں ”معراج نامہ“ کے نام سے ایک نظم لکھی جس کے نسخے پیرس، لندن، حیدرآباد اور کراچی کے کتب خانوں میں محفوظ ہیں۔ ان نسخوں کی کثرت سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ”معراج نامہ“ اپنے دور میں بہت مقبول تھا اور محفلِ میلاد کی معاشرتی و مذہبی ضرورت کے پیشِ نظر لکھا گیا تھا :

اگر کوئی پڑے گا تو اوسکوں ثواب
نہ کہنے میں آتا ہے اوسکا حساب

اس کی بھر رواں ہے جسے مخصوص ترنم میں لئے کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ بلاقی کا یہ ”معراج نامہ“ ایک صدی سے زیادہ عرصے تک اتنا مقبول رہا کہ ہائر آگاہ (م - ۱۶۲۰/۵۱۰۵۸ع) نے ”ہشت بہشت“ میں اور شہباز کے مرید شاہ کمال (م - ۱۷۸۰/۵۱۱۷۸ع) نے اپنے ”معراج نامہ“ میں اس کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ بلاقی نے اپنے معراج نامے میں غلط روایات بھی نظم کر دی ہیں۔

بلاقی کسی دربار سے وابستہ نہیں تھا اسی لیے اپنے ”معراج نامہ“ میں سلاطین گولکنڈا کے عقائد کے برخلاف ”پیار یاران“ کی مدح بھی لکھی ہے۔ اس مثنوی کی عبارت تکلف و تصنع سے پاک ہے اور اظہارِ بیان سیدھا سادہ ہے۔ عوامی رنگ،

۱۔ اس مثنوی کا ایک نسخہ کتب خانہ ’ٹیپو سلطان میں موجود تھا۔ ’اردوئے قدیم‘ ص ۷۰۔ اور دو نسخے ایپریل لائبریری کالج کتہ اور ایشیائک سوسائٹی کالج کتہ میں موجود ہیں ”دکن میں اردو“ ص ۹۸۔

۲۔ معراج نامہ : (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان کے علاوہ آلہ اور قلمی نسخے میری نظر سے گزرے جن میں سنہ تصنیف ۱۰۵۶ھ دیا گیا ہے۔ (جمیل جالبی)

۳۔ ہشت بہشت : از ہد ہائر آگاہ (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۴۔ معراج نامہ : از شاہ کمال (قلمی)، ایضاً۔

لہذا کرنے کے لیے بلاقی نے ایسی ضعیف روایات کو بھی شعر کا جامہ پہنایا ہے جو عوام میں مقبول و مروج نہیں؛ مثلاً یہودی کی وہ روایت جس میں بتایا گیا ہے کہ جیسے ہی وہ نہانے کے لیے پانی میں اترا اور ڈبکی لگائی تو ایک حسین و جمیل عورت کی شکل میں تبدیل ہو گیا۔ عورت بننے کے بعد اس کے حسن و جمال کی تعریف بلاقی نے ویسے ہی سبalfہ آمیز انداز میں کی ہے جیسی ہمیں بدیع الجبال، زلیخا، مشتری، چندر بدن اور سن بر وغیرہ کے ذکر میں ملتی ہے۔

عبداللطیف نے اس دور میں مولود نامے اور وفات نامے لکھے۔ نصیرالدین ہاشمی^۱ مرحوم نے عبداللطیف کا تخلص عاجز بتایا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ عاجز لغوی معنی میں اسی طرح استعمال ہوا ہے جس طرح امقر، خاکسار اور خادم کے الفاظ نام کے ساتھ آج بھی لکھے جاتے ہیں۔ عبداللطیف کا وفات نامہ^۲ (۱۰۷۴ھ/۱۶۶۳ع) اس زمانے میں بہت مقبول ہوا۔ اس میں آنحضرت^۳ کی وفات کے حالات تفصیل سے نظم کیے گئے ہیں۔ یہاں تک کہ غسلِ مسیت اور قبضہ و تکفین اور صحابہ کرام کے تاثرات بھی دل نشین انداز میں بیان کیے گئے ہیں۔ شعر میں پورا نام عبداللطیف بطور غنا استعمال کیا ہے۔ زبان و بیان میں زور، قوت اور روانی کا احساس تو ہوتا ہے لیکن بحیثیت مجرعی وہ ادبیت و شعریت، جس سے روایت آگے بڑھتی ہے، عبداللطیف کے ”وفات نامے“ میں نظر نہیں آتی۔ یہاں زبان صاف ہونے کے باوجود ادبی سطح پر روایت کی بے مزہ تکرار کا احساس ہوتا ہے۔ عبداللطیف نے وفات نامے میں یہ بھی بتایا ہے کہ اس نے اے فارسی سے دکھنی میں ترجمہ کیا ہے۔ آخری شعر میں، جیسا کہ ہم نے کہا ہے، عاجز کا لفظ لغوی معنی میں استعمال ہوا ہے :

کیا ترجمہ اسکوں دکھنی زبان ولے ہر کسے زلب ہونے عیان
اتھے سالِ یمبر کہ ہجرت کیرا ہوا اوس وقت دکھنی یو ٹوجا
کہ دس سو اوپر شصت ہور چہاردہ اتھا چاند اول ربیع نیک ماہ
کہ ہوں بندہ عاجز پدگاہ اللہ کہ عبداللطیف دین عسکر اللہ
معظم نے ۱۶۶۹/۵۱۰۸۰ع میں ”معراج نامہ“ لکھا اور اسی زمانے میں

وضاحت

۱۔ فہرستِ مخطوطات کتب خانہ سالار جنگ۔

۲۔ وفات نامہ : عبداللطیف، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۳۔ معراج نامہ : معظم (قلمی)، ایضاً۔

”قلندر نامہ“ کے نام سے ایک نظم بھی تحریر کی۔ ”معراج نامہ“ میں واقعاتِ معراج کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ اس کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کا ہر عنوان ایک شعر سے شروع ہوتا ہے اور عنوان کے سب اشعار ایک ہی بحر اور ردیف و قافیہ میں لکھے گئے ہیں۔ ان سب اشعار کو اگر یکجا کر دیا جائے تو ایک الگ نظم بن جاتی ہے جس میں سارے ”معراج نامہ“ کا خلاصہ آ جاتا ہے۔ اس دور میں زبان و بیان کا عام کینڈا اتنا بدل جاتا ہے کہ یہ تیزی کے ساتھ پچھلے پچیس سال کی زبان سے مختلف ہو جاتی ہے۔ اسی لیے معظم کے ”معراج نامہ“ اور ”قلندر نامہ“ کی زبان نسبتاً صاف معلوم ہوتی ہے۔ ”قلندر نامہ“ میں معظم نے قلندری کی اہمیت اور قلندر کی صفات پر روشنی ڈالی ہے۔ ”قلندر نامہ“ کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ معظم امین الدین اعلیٰ (م- ۱۰۸۶/۵۱۰۸۵ ع) کا مرید تھا :

مرے ہر یو سب راز کھولے امین حقیقت انوں کا یو بولے امین
معظم نے غزلیں^۲ بھی لکھی ہیں لیکن یہ غزلیں اردو شاعری کی روایت کی تکرار تو کرتی ہیں، اسے آگے نہیں بڑھاتیں۔ معظم نے ”سہ حرفی“ بھی لکھی ہے۔ ”سہ حرفی“ کی روایت کام دہنی، میراجی شمس العاشاق، برہان الدین جامی اور امین الدین اعلیٰ کے ہاں بھی ملتی ہے اور پنجابی کی خاص صنفِ سخن ہے جس میں حروفِ تہجی کے اعتبار سے ہر شعر کا پہلا لفظ لایا جاتا ہے۔ یہی اہتمام معظم نے کیا ہے :

الف احد میں بختی تھا سو شوقیوں باہر آیا
حرف حرف میں روپ بدل کر لیم کا گھنگٹ لایا
ب باندا رشتہ روز ازل سوں عشقِ محبت سارا
کل میں جنکوں حق نے کیا بیم پیارا

اسی انداز سے ساری نظم چلتی ہے۔

غواصی کی ”سینا ستوتی“ اتنی مقبول ہوئی کہ اس قصے کی تفصیل اور جزئیات کو چھوڑ کر کئی شاعروں نے اسے اپنی اپنی مشنوں کا موضوع بنایا۔

۱۔ قلندر نامہ معظم : (قلمی)، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ بیاض (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

مہدوی نے ۸۰/۵۱۰۸۶ ع میں اسی قصے کو ”سینا و لورک“ کے نام سے قلم بند کیا۔ یہاں قصہ تیزی کے ساتھ آگے بڑھتا ہے اور حیا و عفت کے وہ اخلاق پہلو، جن پر غواصی نے زور دیا ہے، کم و بیش غائب ہو جاتے ہیں۔ اس مشن کی زبان غواصی کی زبان سے قریب تر ہے اور زبان کا ”ریختہ“ کے معیار کی طرف بڑھنے کا رجحان بھی ہلکا اور دبا دبا سا ہے۔

اردو نثر :

وجہی کی ”سب رس“ (۱۰۳۵/۵۱۰۳۵ ع) میں، جس کا تفصیلی مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں، دو باتیں قابلِ ذکر تھیں؛ ایک تو یہ کہ وجہی نے پہلی بار اردو نثر کو فارسی نثر کی سطح پر لانے کے لیے شعوری کوشش کی تھی اور دوسرے یہ کہ اس عمل سے اردو نثر کو ایک ادبی اسلوب بھی دیا تھا۔ ”سب رس“ پہلی تصنیف ہے جس کا موضوع مذہبی نہیں ہے اور جس کا اسلوب ادبی اسلوب کے دائرے میں آتا ہے۔ وجہی کو اسی لیے ہم ”طرز کا فنکار“ کہہ سکتے ہیں۔ وجہی سے پہلے اور اس کے بعد کے مذہبی رسائل میں، جو تبلیغی مقصد کو کم علم عوام تک پہنچانے کے لیے لکھے گئے تھے، اسلوب کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ اگر کسی تصنیف میں ادبی صفات آ بھی گئی ہیں تو وہ محض ضمنی بلکہ اتفاقی ہیں۔

یہ دور بنیادی طور پر فارسی سے ترجمے کا دور ہے۔ اصناف و بحور اور اسالیب کی پیروی کے ساتھ ساتھ گیارہویں صدی ہجری کی ساری قابلِ ذکر تصانیف نظم و نثر فارسی سے ترجمہ یا اخذ کی گئی ہیں۔ ترجموں کے ذریعے فارسی تہذیب اور اس کا طرزِ احساس نہ صرف اردو تہذیب و ادب کے گمے کا بار بن جاتے ہیں بلکہ برعکس تہذیب اور اس کے ادب کو بھی نیا رنگ و نور اور نئی زندگی عطا کرتے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے متفرق مذہبی رسائل کے علاوہ اس دور میں دو نام خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں؛ ایک میراجی خدائما کا اور دوسرا میران یعقوب کا۔ ان دونوں بزرگوں نے فارسی تصانیف کو اردو کے قالب میں ڈھالا اور اس کے محاوروں، روزمرہ، لہجے اور آہنگ کو اردو میں اس طور پر صوبھا کہ مذہبی نثر نے بھی منفرد شکل اختیار کر لی۔ اس نثر پر قرآنی اسلوب،

۱۔ سینا و لورک : (قلمی) مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

طرز اور ساخت کا اثر گہرا ہے۔

میراں جی حسین خدا نما (۱۸۱۰ء - ۱۸۱۰ء/۲۵۱۰ء - ۱۸۶۳ء) عبد اللہ قطب شاہ کی سرکار میں سواروں کے جمعدار تھے۔ دیانت و قرض شناسی کی وجہ سے بادشاہ کو ان پر بڑا اعتماد تھا۔ کسی سلسلے میں بادشاہ نے سفارت پر انہیں بیجاپور بھی بھیجا تھا۔ واپس ہو رہے تھے کہ معلوم ہوا امین الدین اعلیٰ (م - ۱۸۶۵/۵۱۰۸۶ء) حجرہ چلتے کشی سے باہر آئے ہیں۔ میراں جی بھی دیدار کے لیے گئے اور اعلیٰ کے اس سوال پر کہ ”یہ پتھر کہا کہتا ہے؟“ جب خدا نما نے یہ جواب دیا کہ ”یہ پتھر کہتا ہے جو امین الدین تھا وہ خدا ہوا۔ جو خدا تھا وہ امین الدین ہوا“ تو وہ ان کا ہاتھ پکڑ کر حجرے میں لے گئے اور چند ساعت میں اپنا مثل بنا کر رخصت کیا۔ میراں جی فنا فی الشیخ کا درجہ حاصل کر کے باہر آئے تو امین الدین اعلیٰ نے فرمایا کہ ”جو امین الدین تھا وہ میراں ہوا۔ جو میراں تھا وہ امین الدین ہوا“۔ حیدر آباد واپس آ کر شاہی ملازمت ترک کر دی اور ہادرالہی میں مصروف ہو گئے۔ اس زمانے میں اپنے خیالات کی اشاعت و تبلیغ کے لیے چند رسالے قالیف و ترجمہ کہے جن میں ”چہار وجود“ ”شرح تمہیدات ہمدانی“ اور ”رسالہ قریہ“ قابل ذکر ہیں۔

”چہار وجود“ میں خدا نما نے سوال و جواب کی شکل میں تصوف کے اس مخصوص فلسفے کی تشریح کی ہے جو جانم اور اعلیٰ کے سلسلے کے ساتھ مختص ہے۔ اس رسالے میں خدا نما نے تصوفِ امینیہ کے ان تمام بنیادی تصورات کو سمیٹ کر یکجا کر دیا ہے جس پر متعدد رسالے لکھے گئے ہیں۔ اس رسالے کی خصوصیت اس کا اختصار ہے۔ اس کے مطالعے سے تصوفِ امینیہ کا خلاصہ سامنے آ جاتا ہے۔ ”کلمہ الحقائق“ کی طرح پہلے سوال آتا ہے جو طالب کی طرف سے ہے، پھر اس

۱۔ قدیم اردو: جلد دوم، ”شائِل الاتقیاء“ مرتبہ بدیع حسینی، ص ۱۴۹، حیدر آباد دکن، ۱۹۹۷ء۔

۲۔ قدیم اردو: جلد دوم، ص ۱۴۹، بحوالہ شائِل الاتقیاء فلسفی، ص ۲/ب۔ کتب خانہ: سالار جنگ حیدر آباد۔ تذکرۃ اولیائے دکن: جلد دوم، ص ۹۵۹ میں سنہ وفات ۵۱۰۷ء دیا ہے۔ خدا نما کے سلسلے میں میراں یعقوب کا ماحظ سب سے مستند مانا جا سکتا ہے اور انہوں نے ۵۱۰۷ء لکھا ہے۔ (ج - ج)

۳۔ تذکرۃ اولیائے دکن: جلد دوم، ص ۹۵۵۔

۴۔ تذکرۃ اولیائے دکن: جلد دوم، ص ۹۵۶ - ۹۵۷۔

کا جواب آتا ہے جو مرشد کی طرف سے ہے۔ طالب سوال کرتا ہے کہ چہار وجود کیا ہیں؟ مرشد جواب دیتے ہیں کہ:

”واجب الوجود میں چہار وجود ہے؛ یعنی واجب کا واجب الوجود ہو اور واجب کا ممکن الوجود ہو اور واجب کا ممتنع الوجود ہو اور ممکن عارف الوجود۔ ہو چہار وجود ہو ممکن کا ممکن الوجود ہو واجب الوجود ہو ممتنع الوجود ہو عارف الوجود۔ ہو چہار وجود ممتنع کے؛ ممتنع الوجود کا واجب الوجود ہو ممتنع الوجود کا عارف الوجود۔ ہو چہار وجود عارف کے؛ عارف کا واجب الوجود عارف کا ممکن الوجود عارف کا ممتنع الوجود عارف کا عارف الوجود۔ بیان اس وجودات کا یہ ہے۔“ ”...“ ”ہو عارف کا ممکن الوجود او ہے بندے اپنے کی دو تائی کی یاد سون اور خدا اپنے کی یکتائی کی یاد سون گذر کر او ہاں ہی ہوا تو اس دولو یادوں کی فراموشی سوچہ عارف کا ممکن الوجود۔ اور عارف کا عارف الوجود او ہے تمام اہل کون فراموش کیا بعد ازاں صبح کے مقام کون پوچھ کر جمیع الجمع سون نور ہدی کون بوجیا اور اس حال میں راحت پایا۔“

اس نثر میں کسی طرز کی تلاش ہے سؤد ہے۔ یہاں فارسی و عربی الفاظ اظہار کے سلسلے میں بنیادی کردار ادا کر رہے ہیں اور یہی وہ اثر ہے جو اس دور کی زبان پر گہرا ہے اور اُسے بدل کر ایک نیا رنگ دے رہا ہے۔ یہ رنگ زیادہ جم کر خدا نما کی ”شرح تمہیدات ہمدانی“ کے ترجمے میں آیا ہے۔

”تمہیدات ہمدانی“ عربی زبان کی مشہور تصنیف ہے جسے ابو الفضائل عبد اللہ بن ہد عین القضاۃ ہمدانی (م - ۱۱۳۸/۵۵۳۳ء) نے لکھا تھا۔ عین القضاۃ شیخ ہد بن حمویہ کے شاگرد اور شیخ احمد غزالی کے تربیت یافتہ تھے۔ اس میں شرع و عقائد اور تصوف و سلوک کے مسائل کو قرآن و احادیث کی روشنی میں بیان کیا گیا ہے۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز (م - ۱۲۲۱/۸۲۵ء) نے تقریباً تین سو سال بعد فارسی زبان میں اس کی شرح لکھی جو صوفیائے کرام اور اہل علم میں بہت مقبول

۱۔ ۲۔ چہار وجود: از خدا نما (فلسفی)، المصنّف ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۳۔ قدیم اردو: جلد دوم، ص ۱۱۱، مرتبہ مسعود حسین خان، حیدر آباد دکن۔

ہوئی۔ میراں جی حسین خدا نما نے گیسو دراز کی اسی ”شرح“ کا دکنی اردو (۵۱، ۶۶) میں ترجمہ کیا ہے۔ ”شرح تمہیدات ہمدانی“ (۱۵۱، ۶۶) کا دکنی ترجمہ اصل فارسی ”شرح“ کے مطابق ہے۔ مقابلہ کرنے سے معلوم ہوا کہ کہیں کہیں وضاحت کے لئے خدا نما نے چند الفاظ یا چند جملوں کا اضافہ بھی کر دیا ہے لیکن ہمیشہ مجموعی یہ ترجمہ لفظی ہے۔

دکنی ترجمہ دس ابواب پر مشتمل ہے جن میں توحید باری تعالیٰ، پیر و مرید، عالمِ صمد، شناختِ خدا، شناختِ حق، شناختِ روح، شناختِ عشق، شناختِ مقصودِ قرآن، بیانِ کفر اور بیانِ فرضِ مقصود کو موضوع بنایا گیا ہے۔ کتاب پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ شریعت و طریقت بنیادی طور پر ایک ہیں۔ ساری کتاب میں سلوک و معرفت کے مسائل کی تشریح قرآن، حدیث اور شرع کی روشنی میں کی گئی ہے۔ خدا نما مترجم ہیں اس لیے ہمارے لیے موضوع سے زیادہ ان کا ترجمہ اور طرزِ اہمیت رکھتا ہے۔ اب تک کی ساری نثری تحریروں کو دیکھ کر (سوائے ”سب رس“ کے) جب ہم ”شرح تمہیدات ہمدانی“ کے ترجمے کو دیکھتے ہیں تو یہاں، گولکنڈا کی شاعری کی طرح، فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ غالب نظر آتا ہے۔ جاتم و اعلیٰ کی نثر میں جو ”ہندویت“ تھی وہ یہاں نظر نہیں آتی۔ فارسی زبان کے اثرات نے ترجمے میں سادگی پیدا کر دی ہے اور اس ترجمے کی نثر کو مذہبی نثر کی روایت سے ملا دیا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے ہم ”چھٹے باب“ سے، جس میں ”عشق“ کی تشریح کی گئی ہے، ایک اقتباس نقل کرتے ہیں:

”اے دوست عشق فرض ہے خدا کے انیڑے کون، سب عالم پر۔
آہ افسوس! اگر خدا کا عشق نہیں رکھ سکتا ہے تو ہمارے اپنی پچھانت کا عشق یہی رکھ کہ کیا ہوں۔ یا سانی ہوں یا ہانی ہوں یا آگ ہوں یا ہارا ہوں یا خالی ہوں یا نفس ہوں یا دل ہوں یا روح ہوں یا سر ہوں یا شور ہوں۔ ہمارے اے قدرت یہی اپنی آشنائی کی معلوم ہووے تو خوب ہے۔
آہ افسوس عشق کون کون کیا کہہ سکے گا پور عشق کی نشانی کون دے سکے گا۔ پور کون صفت کیا کر سکے گا۔ عشق میں ہاؤں او رکھ سکے گا جسے کونئی اہس تھی بیگانہ ہے۔ سو او عشق آگہ ہے۔ جس جاگا

جانا ہے اُسے جانتا ہے۔ اس باج دوسرے کون رکھتا نہیں۔ اپنا رنگ کرتا ہے۔ اس کا معنی عشق میں جسے جیو نہیں ہے او آسکے کا۔ جیو بھی ہونا پور عشق بھی ہونا یوں توں ناچہ ہوئی۔ پور عشق تھی جسے کوئی پھیرا اُسے دارو نہیں۔ عشق میں جیکوئی کہے کہ اُسے عشق ہے تو او عشق نہوے۔ اُسے دوست خدا کو انیڑا فرض ہے پور ابلاگ ہے کہ جس جان تھی خدا کون انیڑا جاتا ہے کر، یوں خدا کے طالبان پر عاشق ہونا فرض ہے۔ عشق بندے کون لگ انیڑا ہے۔ کر عشق اس بدل فرض ہوا ہے خدا کی بات میں۔ اُسے دوست بھنوں کی ناد توں ہو جوں او لیلیٰ کا ناؤں سن کر عاشق ہوا پور جیو کی بازی کھیلیا۔ جیکوئی لیلیٰ کے عشق تھی کنارے ہے اُسے کیا خبر ہے پور کیا فکر ہے۔ بھنوں پر فرض تھا لیلیٰ کا پور غمہ پر خدا کا فرض کیا نہیں ہے کہ توں خدا کا عاشق ہوا پور خدا کا ناؤں او جیوں لیا، یوں لینا پور خدا کا جالِ صورت دیکھنا۔۔۔ ۱۔“

خدا نما کی نثر ناہموار ہے۔ کہیں عبارت صاف ہے اور کہیں گنجشک۔ کہیں نثر آنے والے دور کے معیار کی جھلک دکھا رہی ہے اور کہیں مذہبی رسائل کی نثر کے کچھ اہن کا اظہار کر رہی ہے۔ لیکن جب ہم اس نثر کو برہان الدین جاتم کی ”کلمۃ الحقائق“ کے ساتھ رکھ کر پڑھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ نثر زور، وضاحت اور قوتِ اظہار میں بہت آگے بڑھ گئی ہے۔ یہاں جملے کی ساخت بھی بدل گئی ہے۔ فاعل مفعول اور فعل کی ترتیب میں بھی ایک باقاعدگی آ گئی ہے۔ گہرے فارسی اثرات کے رنگ و آہنگ نے جاتم کی نثر کی ”بجذوبیت“ کو کسی حد تک ”بجاذبیت“ میں تبدیل کر دیا ہے۔ یہاں بات پڑھنے والے تک زیادہ آسانی سے پہنچ رہی ہے۔ اس نثر سے نہ صرف زبان کے ارتقا کا پتا چلتا ہے بلکہ ابلاغ کی تقوتوں کی نشو و نما کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ خدا نما کے رسالے ”چہار وجود“ اور ”شرح تمہیدات ہمدانی“ کی نثر میں جو فرق محسوس ہوتا ہے اس کا سبب یہ ہے کہ فارسی ”شرح“ کے مصنف (گیسو دراز) کی فکر نے، جو آئینے کی

۱۔ شرح تمہیدات ہمدانی: (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی میں اس کے تین نسخے ہیں۔ عبارت کے بیچ میں جہاں نقطے لگائے گئے ہیں وہاں فارسی کی رباعیاں درج تھیں۔ (ج ۰ ج)

طرح صاف ہے اور اسلوب نے ، جو رواں اور واضح ہے ، خود خدا نما کی نثر کو شدت سے متاثر کیا ہے ۔ ترجمے کس طرح زبان و بیان کے اسلوب کو متاثر کرتے اور بدلتے ہیں ؟ ”شرح مہدات ہنداقی“ کا یہ ترجمہ اس کا ثبوت ہے ۔ اس ترجمے میں طرز کی کوئی انفرادیت نہیں ہے لیکن یہاں مذہبی نثر ایک ایسی شکل بنانے میں ضرور کامیاب ہو گئی ہے جس پر آنے والی لسلوں کے لیے چلنا احبہ آسان ہو گیا ہے ۔ میراں یعقوب کا ترجمہ ”شائل الاتقیاء“ نثر کی اسی روایت کو آگے بڑھاتا ہے ۔

میراں یعقوب نے خدا نما سے فیض تربیت حاصل کیا تھا ۔ اور جیسا کہ ”شائل الاتقیاء“ کے دیباچے میں لکھا ہے ، ”ہمیشہ ان کی عنایت کی نظر سوں پرورش پاتا تھا ، ہر دن دن اس شعور ہر ہوش میں آتا تھا ۔ جب بلوغت میں آکر دست بیعت کا نعمت پایا آپ ارشاد ہر تلقین کی لذت سوں اکھایا ۔ شریعت ، طریقت کے وزا وزا (وضع وضع) کے میوے چکھائے ، ہر حقیقت و معرفت کے جنس جنس نمائشے دیکھائے ۔ میرے ظاہر کون پاک کہے ، ذکر ہر مراقبان سوں ہر باطن کون صاف کہے فکر ہر مشاہدیان سوں“ ۔ خدا نما کے انتقال (۱۶۶۲/۸۱۰۷۷ع) کے بعد جب ان کے بیٹے علی امین الدین سجادہ نشین ہوئے تو انھوں نے ”اپنی حیات کے وقت میں منجے اشارت کیے تھے جو کتاب ”شائل الاتقیاء“ کون ہندی زبان میں لیاوے تا ہر کس کون سمجھیا جاوے ۔ اُس وقت منجے بھیجا نہیں تاکہ اونو یک ہزار ستر ہر آٹھویں سال کون رحلت کیے بزان انو کے بھائی ، عارف حق رسیدے ، عارفان کے نور دیدے ، مصطفیٰ کے کلیجے ، مرتضیٰ کے نین شاہ میراں ابن سید حسین سلمہ اللہ تعالیٰ کے خلانت کے زمانے میں لکھنے کا شروع کیا اور ۱۶۷۳/۸۱۰۸۸ع میں مکمل کیا“ ۔

”شائل الاتقیاء“ رکن عباد الدین دیر معنوی کی تصنیف تھی جو شاہ بہان الدین غریب (م - ۵۷۳۸/۱۳۲۷ع) کے مرید اور اپنے وقت کے ایک جتید عالم اور وسیع المطالعہ انسان تھے ۔ میراں یعقوب نے لکھا ہے کہ ”انہو ہوت مدت لک بزرگان کے جہوت کتاباں ہر رسالے مطالعہ کئے تھے ۔ اس کتاباں تھی ہر یک بیان علحدہ کر کر یو کتاب فارسی لکھے“ ۔ حضرت غریب اُس وقت تک وفات پا

۱۔ شائل الاتقیاء : (قلمی) ، سنہ کتابت ۱۱۱۵ھ ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
۲ ، ۳۔ ایضاً ، ص ۱۳ - ۱۴ ۔

چکے تھے ۔

”شائل الاتقیاء“ دکنی اکیانوے بیان ، چار ابواب اور ۱۲۹۹ صفحات پر مشتمل ایک ضخیم تصنیف ہے ۔ باب کے لیے میراں یعقوب نے ”قسم“ کا لفظ استعمال کیا ہے اور ہر ”قسم“ کے تحت مختلف ”بیان“ (موضوع) لکھے گئے ہیں ۔ سارے عنوانات بھی اردو میں دے گئے ہیں ، مثلاً :

”پہلا قسم طریقت کے لوگان کے خوب افعال کے بیان میں ہر سالکان کے مقامان ہر مریدان کے مرادان کا۔ اس قسم میں دو اگلے پچاس بیان ہیں۔“
”دوسرا قسم پشیمبران ہر خاص الخاص ولیاں کے احوال کے بیان میں دو اگلے تیس بیان سوں ہے۔“

کتاب کے نام اور موضوع کے بارے میں بتایا گیا ہے کہ : ”اس کتاب میں پرہیزگاران کیاں خصلتاں ہر ولیاں کیاں پاکیاں ہر اصغیا کے احوال ہر صالحان کے بڑے خصلتاں کیاں پاکیاں ہیں ۔ اس سبب سوں اس کتاب کا نانوں شائل الاتقیاء کر رکھیا گیا ہے“ ۔ ”ساتھ ساتھ ان کتابوں اور رسائل کے نام“ بھی دے دیے گئے ہیں جن سے استفادہ کیا گیا ہے ۔

”شائل الاتقیاء“ چونکہ ترجمہ ہے اس لیے ، موضوع سے زیادہ اس کے اسلوب یا طرز کی اہمیت ہے ۔ اصل اور ترجمے کو ملایا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ترجمہ لفظی ہے اور مصنف نے کہیں کہیں وضاحت کے لیے اپنی طرف سے چند جملوں کا اضافہ کر دیا ہے تاکہ عبارت کا مطلب پورے طور سے پڑھنے والے تک پہنچ جائے ۔ ان ”اضافوں“ کے انداز بیان میں دلچسپ بات یہ ہے کہ میراں یعقوب کے اظہار میں سادگی کے ساتھ ساتھ رنگینی بھی شامل ہو گئی ہے ۔ یہاں ایک ایسی شگفتگی کا احساس ہوتا ہے جو ان جمعوں کو ترجمے کی نثر سے الگ کر دیتی ہے ؛ مثلاً ایک جگہ ترجمے سے ہٹ کر ان جملوں کا اضافہ کرتے ہیں :

”جھوٹ کیوں ہے ۔ جوں چودویں رات کا چاند ۔ جوں جوں دن جاتے تیوں تیوں کم ہوتا ۔ ہر سچ جوں پہلا چاند ہے ۔ روز روز روشن ہوتا ہے ۔“

۱۔ شائل الاتقیاء : (قلمی) سنہ کتابت ۱۱۱۵ھ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ،
ص ۲۵ - ۲۵ ۔
۲۔ ایضاً : ص ۱۶ - ۲۷ ۔

”شائل الاتقیا“ کی نثر اتنی سادہ اور ”غیر شاعرانہ“ ہے کہ ”تہذیبیات ہمدانی“ کے بعد پہلی بار شدت سے نثر کے اپنے الگ وجود کا احساس ہوتا ہے۔ قدیم دور میں نثر اور شاعری کی حدیں اس درجے ملی ہوئی تھیں کہ ان کو الگ الگ کرنا ممکن نہیں تھا۔ وجہی کی ”سب رس“ میں نہ صرف خیال، انداز، استعارات و تشبیہات میں بلکہ نحوی ترکیب میں بھی شاعری کا عنصر غالب ہے۔ دوسری مذہبی تصانیف میں اظہار کے بیوا لٹے پن کی وجہ سے نثر کا وجود ہی بے معنی ہو جاتا ہے۔ لیکن ”شائل الاتقیا“ میں نثر اس مقصد کو پورا کر رہی ہے جو شاعری سے پورا نہیں ہو سکتا تھا۔ اسی لیے اس ترجمے میں نثر کے اپنے الگ وجود کا احساس ہوتا ہے۔ یہ نثر سادہ بھی ہے اور روزمرہ کی زبان سے قریب بھی۔ اس میں جدید نثر کے رنگ کی جھلک، اڑنے بادلوں کے سائے کی طرح دیکھی جا سکتی ہے۔ یہاں وہ نثر اپنے خد و خال آجا کر کر لیتی ہے جو انیسویں صدی تک مذہبی موضوعات کے ساتھ مخصوص رہتی ہے اور جس انداز بیان میں شاہ عبدالقادر نے قرآن پاک کا ترجمہ کیا اور جسے ”موضع القرآن“ میں بھی استعمال کیا۔ میران یعقوب نے آیات قرآنی کا جس انداز میں ترجمہ کیا، وہی انداز شاہ عبدالقادر کے ترجمے میں نظر آتا ہے۔ مثلاً :

- ۱۔ ”یغفر لک اللہ ما تقدم من ذنبک و ما تاخر“ کا ترجمہ ”یعنی بخشیا خدائے تعالیٰ تیرے گناہ اول پور آخر کے۔“
- ۲۔ ”و اذن فی الناس بالحق یاتوک رجالا“ کا ترجمہ ”یعنی رضا دے لوگاں کوں حج کی جو آویں تیرے پاس۔“

یہ اردو عبارت قرآن پاک کے ترجموں کی اسی روایت کا حصہ ہے جو آئندہ دور میں بھی باقی رہی اور جس پر خود قرآن کے اسلوب نے گہرا اثر ڈالا ہے۔ ”شائل الاتقیا“ کے اسلوب میں جگہ جگہ اظہار بیان کی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اصل فارسی کتاب مختلف مصنفین کی مختلف کتابوں اور رسائل کی مدد سے مرتب کی گئی تھی۔ کہیں ”کشف المحجوب“ کا حوالہ ہے اور کہیں ”روح الارواح“ کا۔ کہیں رسالہ ”امام غزالی کا اقتباس دیا ہے اور کہیں ”لوائح“ کا۔ ان تصانیف کے اسالیب پر نہ صرف اس زمانے کی نثر کا مزاج غالب ہے بلکہ ہر مصنف کی اپنی شخصیت کی چھاپ بھی ہے۔ اسی لیے اردو ترجمے میں بھی مختلف اسالیب اور لہجوں کا احساس ہوتا ہے۔ ”شائل“ کی ساری عبارت میں وہ یکسانیت و ہمواری نہیں ہے جو کسی ایک مصنف کی ساری کتاب کے ترجمے میں پیدا ہو سکتی ہے۔ اس میں کئی اسالیب بیک وقت ابھرتے ہیں جو نثر کے

لفظہ نظر سے دلچسپ ہیں۔ اس بات کو ”کشف المحجوب“، ”روح الارواح“ اور ”نشری“ کے اقتباسات کے ترجموں کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے :

- ۱۔ ”جس پھر پر سال میں ایک بار خدا کی نظر ہوتی ہے اس کا زیارت کرنا فرض ہے۔ تو دل کا تواف پور زیارت کرنا اس تھی بہتر ہے کہ دل پر ہر روز تین سو ساٹ بار خدا کے لطف کی نظر ہے۔“ (کشف المحجوب)

- ۲۔ ”ظاہر کا کعبہ بہتر ان کا ہے، پور باطن کا کعبہ اسرار کا۔ وہاں خلق تواف (طواف) کرتے ہیں، جہاں خالق کے کرم پور مدد چو پھرا پھرتے ہیں۔ وہاں مقام ہے ابراہیم خلیل کا، یہاں سکون ہے رب جلیل کا۔ وہاں ایک چشمہ ہے زمزم، یہاں پیالے ہیں محبت کے دم بدم۔ وہاں حجر اود ہے، یہاں نور احد ہے۔“

(روح الارواح)

- ۳۔ ”مہتر ابراہیم اپنے فرزند اسماعیل کوں کہے کہ میں سونا دیکھیا جو تجھے ذبح کرتا ہوں۔ اسماعیل کہے اگر تمہیں نا سوتے تو ایسا لہ دیکھنے۔“ (نشری)

ان سب ترجموں میں الگ الگ لہجے اور اسلوب کا ہلکا سا احساس ہوتا ہے۔ یہی وہ لہجے ہیں جنہوں نے مذہبی نثر کی آبیاری کی اور جس کی ترقی یافتہ شکل میں واعظ اور عالم دین آج بھی تلقین فرماتے ہیں۔

”شائل الاتقیا“ میں میران یعقوب نے نہ صرف فارسی اشعار کا اردو ترجمہ کیا ہے بلکہ تصوف و شریعت کی اصطلاحات کو بھی اردو کا جامہ پہنایا ہے؛ مثلاً وحدت کے لیے ”ایک پننا“، ”دوئی کے لیے ”دو پننا“، کثرت کے لیے ”بہوت پننا“، عدم کے لیے ”نہیں پننا“، آدمیت کے لیے ”آدمی پننا“، خودی کے لیے ”تمیں پننا“۔ اسی طرح ”ہارا“ لگا کر متعدد مرکبات بنائے گئے ہیں۔ اس کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں گنتی کرنے کا کیا طریقہ تھا؛ مثلاً انتہاس کے لیے ایک کم چاس، اکیاون کے لیے ایک اگلا چاس، بتیس کے لیے دو اگلے تیس، باون کے لیے دو اگلے چاس وغیرہ۔ ”شائل الاتقیا“ کی زبان باہوارہ ہے اور جو روزمرہ اس میں استعمال کیے گئے ہیں ان میں سے بیشتر آج بھی ہماری زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ لسانی لفظہ نظر سے بھی یہ ایک اہم اور قابل قدر تصنیف ہے۔

اگر اردو نثر کے ارتقا کا مطالعہ ”کلمۃ الحقائق“ سے ”شائل الاتقیا“ تک کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ بول چال کی زبان فارسی و عربی کے خزانوں سے

زیادہ سے زیادہ استفادہ کر کے مالا مال ہو رہی ہے اور اسی کے ساتھ اس میں قوتِ اظہار بھی بڑھ رہی ہے۔ ان تصانیف میں انفرادیت تلاش کرنا بے معنی سی بات ہے۔ طرز کی انفرادیت کا سوال تو اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ادبی زبان ہورے طور پر وجود میں آ جائے۔ اگر ہمیں ”شائل الانقیاء“ کی سادگی اپنی طرف متوجہ کرتی ہے تو وہ بھی شعوری نہیں ہے اور اگر کہیں عبارت میں رنگینی پیدا ہو جاتی ہے تو وہ بھی کسی فرد کے مخصوص قیثیل کو سامنے نہیں لاتی۔ یہ شعوری سطح صرف وجہی کی ”سب رس“ میں ملتی ہے جہاں وہ نثر اور شاعری کو ملا کر ایک کر رہا ہے۔ ”شائل“ میں جو ادبی صفات آ گئی ہیں وہ محض ضمنی ہیں۔ مترجم کا مقصد ادبی بالکل نہیں ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ ”شائل“ کی نثر وجہی کی نثر سے زیادہ نثرات رکھتی ہے۔ اردو نثر کی تاریخ میں ”شائل الانقیاء“ کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ابھی تہذیبی سطح پر ادبی و علمی سرگرمیاں جاری تھیں کہ ”ختم بالخیر والسعادة“ والی مسہر، جو عبداللہ قطب شاہ نے شاہ جہاں سے ۱۰۴۶ھ/۱۶۳۶ع کے ”معاہدے“ کے بعد بنوائی تھی، شہنشاہ عزرائیل نے خود عبداللہ کی زندگی کے فرمان پر ثبت کر دی اور اطلاع آئی کہ ۳ مہرم ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ع کو رومی شکل عبداللہ قطب شاہ کا انتقال ہو گیا ہے اور اس کی جگہ اس کا چھوٹا داماد ابوالحسن تانا شاہ تختِ سلطنت پر متمکن ہو گیا ہے۔



چھٹا باب

فارسی روایت کی تکرار

(۱۶۷۲ع-۱۶۸۶ع)

جس طرح کوئی تہذیب اچانک اپنے عروج پر نہیں پہنچ جاتی، اسی طرح وہ اچانک زوال پذیر بھی نہیں ہو جاتی۔ عروج تہذیبی قوتوں کے شعوری عمل کا نام ہے اور جب شعور کا عمل معاشرے کی مختلف و متضاد قوتوں کو ایک وحدت کے رشتے میں پروئے کی صلاحیت سے عاری ہو جاتا ہے تو زوال کا عمل شروع ہو جاتا ہے اور پھر معاشرہ منفی قوتوں کے سہارے جدھر ہوا لے جائے چلتا رہتا ہے، تاآنکہ کوئی قوی تہذیب اسے فتح کر کے رفتہ رفتہ اپنے اندر جذب کر لیتی ہے۔ ہمیں سلطنت کے زوال و انتشار کے بھی یہی اسباب تھے۔ مغلیہ سلطنت کے زوال کی داستان بھی انہی عوامل میں پوشیدہ ہے۔ سلطنتِ بیجاپور و گولکنڈا کی ہربادی کے بھی یہی اسباب تھے۔ زوال پذیر معاشرے میں فرد صرف اپنی ذات کو مرکز بنا کر زندگی کا سفر طے کرنے لگتا ہے۔ تنگ نظری، مفاد پرستی، علاقائی تعصبات اور ملک فروشی حکمران قوتیں بن جاتی ہیں۔ اجتماعی شعور معاشرے کے وسیع تر مفاد سے اتنا کٹ جاتا ہے کہ فرد اپنی ناک سے آگے دیکھنے کی قوت سے محروم ہو جاتا ہے۔ معاشرہ فرد فرد اور ہر فرد ایک دوسرے کی ہربادی کو ایک ایسا عمل سمجھتا ہے جس سے گویا اس کا کوئی تعلق ہی نہیں ہے۔ صاحبانِ اقتدار سے لے کر دانشوروں تک سب اسی ڈگر پر چلتے ہیں۔ منفی قدریں مثبت قدروں کی جگہ لے لیتی ہیں۔ یہی صورتِ حال ابوالحسن تانا شاہ (۱۰۸۳-۱۰۹۸ھ/۱۶۷۲-۱۶۸۶ع) متوفی ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۰ع کے دورِ حکومت میں نظر آتی ہے۔ دیواریں گر رہی ہیں اور خلیقی قوتیں بھج گئی ہیں۔ شاعری، جو ہر تہذیب کی روح کی ترجمانی کرتی ہے، تہذیب کے اسی ضعف کا اظہار کر رہی ہے۔ اس دور میں ہمیں کوئی وجہی یا غوامی جیسا شاعر نظر نہیں آتا۔

کوئی اہل عام ایسا نہیں ہے جو اپنے بیش روؤں کی ہمسری کر سکے۔ اب امین الدین اعلیٰ اور میراں جی خدا نما کی بنائے ”سیاست دان“ شاہ راجو کی بزرگی کے ذہنی بیج رہے ہیں۔ شاہ راجو (م۔ ۱۰۹۳/۱۱۰۱ ع) ابوالحسن کے مرشد ہیں اور بادشاہ، جیسا کہ طبعی نے لکھا ہے، بدل چل کر اپنے مرشد کے گھر چانا ہے :

ولی تو بڑا ہے ککر شاہ راجو چل آبا ہے شہ تبرے گھر شاہ راجو
دکن کا کیا بادشاہ ابوالحسن کون ترا تخت دیکر چہتر شاہ راجو
تانا شاہ کا خطاب بھی مرشد کا دیا ہوا ہے۔ شمع گل ہو رہی ہے اور اس گم ہوتی
روٹی روشنی میں ابوالحسن تخت سلطنت پر بیٹھا بڑھتی ہوئی تاریکی کو دیکھ رہا
ہے۔ اسی لیے یہ دور ہرانی روایت کی تکرار کا دور ہے۔ اس دور میں ایک بھی
مثنوی ایسی نہیں ملتی جو ”قطب مشتری“ یا ”سیف الملوک بدیع الجہاں“ کا
مقابلہ کر سکے۔ ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ ادب کی طویل روایت اور شمال کے
گہرے اثرات کی وجہ سے زبان و بیان میں صفائی و روانی پیدا ہو گئی ہے اور
زبان و بیان کے نئے معیار کے خد و خال صاف نظر آ رہے ہیں۔ یہ خصوصیت خود
ابوالحسن تانا شاہ کے کلام میں بھی ملتی ہے۔ فارسی تراکیب اور بندشوں میں
ویسے ہی تبور نظر آنے لگے ہیں جو آگے چل کر ”ریختہ“ کا معیار بنتے ہیں۔
ابوالحسن کی یہ غزل دیکھیے :

اے سرور گلبدن تو ذرا ٹک چمن میں آ

جیوں گل شکفتہ ہو کو مری انجن میں آ

۱۔ ”اردوئے قدیم“ از شمس اللہ قادری (ص ۷۰) میں شاہ راجو کا سال وفات
۱۰۶۳/۱۱۵۲ ع دیا گیا ہے، لیکن ”دکن میں اردو“ مطبوعہ کراچی کے
ص ۱۱۸ پر ۱۰۹۳/۱۱۸۳ ع دیا گیا ہے۔ ۱۰۸۱/۱۱۷۰ ع میں طبعی نے
جب ”بہرام و گل اندام“ لکھی اس وقت شاہ راجو، جیسا کہ مدح کے اشعار سے
ظاہر ہوتا ہے، زندہ تھے۔ تاریخ خورشید جابی مطبوعہ مطبع خورشیدیہ
حیدر آباد، ص ۲۵۲ پر سال وفات ۱۰۹۳/۱۱۸۳ ع دیا گیا ہے اور لکھا ہے
کہ مغلوں کی فتح گولکنڈا (۱۰۹۸/۱۶۸۶ ع) سے پانچ سال پہلے ان کا انتقال
ہوا تھا۔ تذکرۂ اولیائے دکن جلد اول (ص ۳۴۱) میں لکھا ہے کہ بعض سنہ
وفات ۱۰۹۲/۱۱۸۲ ع بتاتے ہیں اور بعض ۱۰۹۶/۱۱۸۵ ع۔ ان سب حوالوں
کی روشنی میں ۱۰۹۳/۱۱۸۳ ع زیادہ صحیح معلوم ہوتا ہے۔ (ج۔ ج)

۲۔ دکن میں اردو : مطبوعہ کراچی، ص ۶۸۔

کب لگ رہے گا جیوں لبر تصویر بے سخن
اے شوخ خود پسند تون ٹک بھی سخن میں آ
چاہتا ہوں وصفِ قد میں کروں فکر شعر کی
اے معنی بلند شتابی سون من میں آ
اے جانِ ابوالحسن تون اچھے خوش لک سنی
بدرِ قبا کون کھول کے سخن چمن میں آ

اس غزل کا فارسی انداز، لہجہ، رنگ، سخن اے ولی دکنی کی آواز سے قریب تر
گھر رہا ہے۔ ابوالحسن کی ایک اور غزل بھی جو ”کوئی کچھ کتنے کوئی کچھ کتنے“
والی ردیف میں ہے، اسی مزاج کی حامل ہے۔

غزل اس فرد تہذیب میں بحیثیت صنفِ سخن ایک بلند مرتبہ حاصل کر
لیتی ہے۔ مثنوی بھی مقبول صنفِ سخن کی حیثیت میں باقی رہتی ہے لیکن اب عشق
کی جگہ مذہبی موضوعات لے لیتے ہیں۔ مولود ناسے، وفات ناسے اور معراج ناسے
وغیرہ کثرت سے لکھے جا رہے ہیں۔ مذہب کی جگہ مذہبی رسوم نے لے لی ہے۔

اس دور کے شاعروں میں طبعی سب سے زیادہ قابلِ توجہ ہے جس نے
مذاقِ زمانہ کے مطابق اگرچہ غزلیں بھی لکھیں لیکن اس کا اصل کارنامہ مثنوی
”بہرام و گل اندام“ ہے۔ طبعی، ابوالحسن تانا شاہ کا پیر بھائی تھا۔ اس مثنوی
میں اس نے اپنے مرشد شاہ راجو اور بادشاہ وقت ابوالحسن دولوں کی مدح میں
اشعار لکھے ہیں۔ ”بہرام و گل اندام“ جو ۱۳۴۰ اشعار پر مشتمل ہے، چالیس دن
کے عرصے میں ۱۰۸۱/۱۶۷۰ ع میں پایہ تکمیل کو پہنچی^۲۔ ابوالحسن کی
تخت نشینی کا سال ۱۰۸۳/۱۶۷۲ ع ہے اور اس مثنوی میں ابوالحسن کو شاہِ دکن
کہا گیا ہے :

شہر ابوالحسن سچ تون شاہِ دکن تجھے شاہ راجو مدد ابوالحسن

ہو سکتا ہے کہ ۱۰۸۳/۱۶۷۲ ع میں جب ابوالحسن تخت نشین ہوا، طبعی نے
مدح کے اشعار کا اضافہ کر کے مثنوی کو بادشاہ کی خدمت میں پیش کر دیا ہو۔ یا

۱۔ دکن میں اردو : مطبوعہ کراچی، ص ۶۸۔

۲۔ طبعی نے خود لکھا ہے :

کیا ہوں میں چالیس دن میں کتاب بہت فکر کر رات دن بے حساب
گناہیت پستان کون میں ایک دل ہزار اور ہے لین سو پر چہل
اتھا سال تاریخ کا خوب لپک شہر یک ہزار اور ہشتاد لپک

پھر شاہ راجو کی پیش گوئی کے پیش نظر کہ ”ابوالحسن بادشاہ ہوگا“ ۱۰۸۱ء
 ۱۶۷۰ء میں جب یہ مثنوی لکھی تو اسے شاہ دکن کہہ کر ہی مخاطب کیا ہو۔
 ”بہرام و گل اندام“ کا قصہ دکن اور سارے برعظیم میں مقبول رہا ہے
 جسے بہت سے شعرا نے نظم کیا ہے۔ امین کی مثنوی ”بہرام و حسن بانو“
 (”حسن بانو“ گل اندام کا دکنی روپ ہے) کا ذکر پہلے آچکا ہے جو امین کی
 بے وقت موت کی وجہ سے ادھوری رہ گئی تھی اور جسے ۱۰۵۰/۱۶۴۰ء میں
 دولت شاہ نے مکمل کیا تھا۔ اسیر خسرو نے ”ہشت بہشت“ کے نام سے جو مثنوی
 لکھی تھی وہ بھی اسی قصے کو بنیاد بناتی ہے۔ اسی مثنوی کا ترجمہ ملک خشنود
 نے ”جنت سنگار“ کے نام سے اردو میں کیا تھا۔ اسی موضوع پر گجراتی، پنجابی
 اور اردو نثر میں کئی لوگوں نے طبع آزمائی کی ہے۔ اگر امین و دولت اور
 ملک خشنود کی مثنویوں سے طبعی کی مثنوی کا مقابلہ کیا جائے تو یہ زبان و بیان،
 فن اور ترتیب قصہ کے اعتبار سے زیادہ پختہ معلوم ہوتی ہے۔

طبعی نے اپنی مثنوی کی بنیاد فارسی شاعر نظامی کی مثنوی پر رکھی ہے۔
 نظامی نے ”ہفت پیکر“ میں اور باقی نے ”ہفت منظر“ میں ایران کے خاندان
 ساسانیہ کے چودھویں بادشاہ بہرام گور کی حکایات کو موضوع سخن بنایا تھا۔ اور
 ”سات“ کی اہمیت یہ تھی کہ بہرام گور کی سات بیویاں تھیں جو سات باغوں
 میں رہتی تھیں؟۔ طبعی کی مثنوی کی ایک خصوصیت تو یہ ہے کہ شعریت اور
 قصے کے آثار چڑھاؤ سے اس میں مثنوی کا فن ترقی یافتہ شکل میں نظر آتا ہے۔
 دوسری خصوصیت یہ ہے کہ مثنوی میں اشعار کی تعداد اور عنوانات کی تقسیم میں
 ایک باضابطگی ملتی ہے؛ مثلاً ہر عنوان کے تحت ایک ہی تعداد میں اشعار لکھے
 گئے ہیں۔ مدح ابوالحسن میں چھ اشعار لکھے گئے ہیں اتنے ہی اشعار شاہ راجو
 کی مدح میں لکھے گئے ہیں۔ قصے کے دوران میں ایک موقع ایسا آتا ہے کہ
 بہرام گور کا باپ اسے سات نصیحتیں کرتا ہے۔ طبعی نے ہر نصیحت کو باللائزام
 سات سات شعروں میں لکھا ہے۔ اس مثنوی میں قدم قدم پر ایک اہتمام کا احساس

- ۱۔ مجلہ مکتبہ جلد ۲، شمارہ ۲، نومبر ۱۹۲۸ء ”بہرام گور دکن میں“ از پروفیسر
 محی الدین قادری زور، ص ۲۷-۳۵۔
- ۲۔ اردوئے قدیم: شمس اللہ قادری، ص ۷۰۔
- ۳۔ مجلہ مکتبہ: حیدر آباد دکن، جلد ۲، شمارہ ۲، ۱۹۲۸ء، ص ۳۸ و ۴۱۔

ہوتا ہے؛ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ طبعی دکنی مثنویوں کی روایت سے باخبر
 تھا؛ مثلاً جس طرح وجہی نے ”قطب مشتری“ میں استادان فن کو خواب میں
 دیکھنے اور ان سے اپنے فن کی داد طلب کرنے کا ذکر کیا ہے اسی طرح طبعی
 نے وجہی کو خواب میں دیکھنے کا ذکر کیا ہے جو طبعی سے کہہ رہا ہے: ع
 کیا بات طبعی تیری نوی

ایک اور خصوصیت اس مثنوی کی یہ ہے کہ اس کی زبان اور اسلوب بیان ”ریختہ“
 سے قریب تر ہو گیا ہے، اسی لیے اس مثنوی کو آج بھی آسانی کے ساتھ پڑھا جا
 سکتا ہے۔ اس میں بہت سے الفاظ مثلاً چھترائی، سور چندر، منے، ٹھار، جگ،
 اچھنا، چننا، اچانا وغیرہ ضرور استعمال میں آئے ہیں، لیکن یہ الفاظ ”ریختہ“ کے
 نئے معیار کے ابتدائی دور میں، حتیٰ کہ ولی دکنی کے ہاں بھی، کثرت سے
 استعمال ہوتے ہیں۔ طبعی کی یہ مثنوی شال کی زبان کے گہرے اثرات کے تحت
 بدلتی ہوئی زبان کی ترجمان ہے۔

”بہرام و گل اندام“ کی بحر بھی وہی ہے جو نظامی نے ”ہفت پیکر“ میں
 استعمال کی ہے۔ فارسی عربی الفاظ کو بھی صحیح تلفظ اور صحت کے ساتھ استعمال
 کیا گیا ہے۔ فنی اعتبار سے اس میں ایک توازن، لاپ تول اور ہیئت کے طول و
 عرض کے تناسب کا احساس ہوتا ہے۔ قصے میں تسلسل بھی ہے اور ترتیب
 بھی۔ ان تمام چیزوں نے مل کر ادبی و فنی اعتبار سے اس کی قدر و قیمت میں
 اضافہ کر دیا ہے۔ ”بہرام و گل اندام“ اس دور کی بہترین مثنوی ہے جس نے
 فنی سطح کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کی نئی روایت کی طرف آگے قدم بڑھایا ہے۔
 اسی دور میں محمد نے ”معینۃ فاطمہ“ کے نام سے ایک مثنوی لکھی۔ اس
 مثنوی کا موضوع حضرت فاطمہؓ ہیں۔ اس میں ابوالحسن کا شاہ کی مدح میں جو
 اشعار لکھے گئے ہیں ان میں بتایا گیا ہے کہ بادشاہ نیک دل، عالم اور عدل پرور
 ہے اور اس کے بارے میں جو غلط فہمیاں دشمنوں نے پھیلانی ہیں وہ غلط ہیں۔
 تاریخوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ابوالحسن فقیر تنش اور درویش صفت انسان تھا۔
 عیاشی اور شراب نوشی سے پرہیز کرتا تھا۔ مثنوی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ
 محمد، شاہ راجو سے عقیدت رکھتا تھا۔ مثنوی میں زور بیان یہی ہے اور صفائی و
 سادگی بھی۔ اس دور کی زبان عبداللہ قطب شاہ کے دور کی زبان کے مقابلے میں
 بڑی حد تک بدل گئی ہے اور زبان و بیان کے جدید دائرے سے بہت قریب آ گئی ہے۔

اس دور میں انتشار اور مباحثوں کے حملے کے خوف نے ایسے حالات پیدا کر دیے تھے کہ سارا معاشرہ مذہب میں سکون تلاش کر رہا تھا اور مذہب ، جیسا کہ ہم نے پہلے لکھا ہے ، بری سریدی اور مذہبی رسوم کے دائرے میں محدود تھا ۔ بہ رجحان عبداللہ قطب شاہ کے مغلوں سے معاہدے (۱۶۳۶/۸۱۰۸۶ع) کے بعد سے زیادہ ہو گیا تھا اور ابوالحسن کے دور حکومت میں تو یہ غالب رجحان بن گیا تھا ۔ اسی لیے مذہبی نظمیں اور مثنویاں اس دور میں کثرت سے لکھی گئیں ۔ مختار کا ”مولود نامہ“ اس زمانے میں بہت مقبول ہوا ۔ اس مولود نامے میں ، جو ۱۶۴۲/۸۱۰۸۳ع میں لکھا گیا ، مختار نے آنحضرت صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی پیدائش کے حالات و واقعات کو نظم کیا ہے اور ساتھ ساتھ درود کی فضیلت ، لور ہدی ، است ہدی ، خلق و فضیلت عرب ، معجزات اور شہائل وغیرہ پر روشنی ڈالی ہے ۔ اپنی دوسری تصنیف ”معراج نامہ“ ۲ میں ، جو تقریباً تین ہزار اشعار پر مشتمل اور ۱۶۸۲/۸۱۰۹۳ع کی تصنیف ہے ، مختار نے واقعات معراج کو تفصیل سے ، ان روایات کا سہارا لے کر جو عوام و خواص میں مقبول تھیں ، بیان کیا ہے ۔ اس دور کی دوسری مثنویوں کی طرح اس کے زبان و بیان بھی صاف اور بحیثیت مجموعی ریختہ کے رنگ روپ سے قریب تر ہیں ۔ آسانی نقطہ نظر سے اس مثنوی کی اہمیت یہ ہے کہ اس سے زبان اور ذخیرۃ الفاظ کی تبدیلیوں کو دریافت کیا جا سکتا ہے ۔ اس کی زبان طبعی کی مثنوی سے بھی زیادہ صاف اور نکھری ستھری ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

چھٹے آباں پر نہی جب چڑے دیکھے وان عجایب مماشے اڑے
نہی جب چڑے ہیں اس آباں پر اتھا پردہ دار اسہ کتنے نظر
اوعالیل ہے نانون اس کا مدام کتنے تھے اے پردہ دار اس مقام
بچہ کئے ہیں تو اس کون سلام ادب سون علیکی دیا ہے تمام
فتاحی کا ”مولود نامہ“ ۳ (۱۶۴۲/۸۱۰۸۳ع) ، جو مختار کے ”مولود نامہ“ کے ایک سال بعد لکھا گیا ، تقریباً ۲۰۰ اشعار پر مشتمل ہے اور اس میں بھی بحر اور ترتیب واقعات کا وہی ڈھنگ ہے جسے آسانی کے ساتھ ترنم سے مغل میلاد

میں بڑھا جا سکے ۔ موضوع کے بیان میں روایات اور احادیث و قرآن سے مدد لی گئی ہے اور اس میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے ان ضعیف روایات کا بھی سہارا لیا گیا ہے جن کی حیثیت قصے سے زیادہ کچھ نہیں ہے ۔ فتاحی کے ”مولود نامہ“ میں روزمرہ کی زبان استعمال کی گئی ہے ۔ لہجے میں بات چیت اور داستان گوئی کے سے انداز کا احساس ہوتا ہے ۔

”ہند نامہ“ ۱ شغلی بھی ، جو ۱۹۰۱ آیات پر مشتمل ہے ، اسی رجحان کے سلسلے کی کڑی ہے ۔ یہ کسی فارسی کتاب کا منظوم ترجمہ ہے ۔ وجہ تالیف یہ بتائی گئی ہے کہ فارسی میں اس کے معنی سمجھنے مشکل تھے ، اس لیے لوگوں کے لیے دکانی میں ترجمہ کر کے اسے مثل آرسی کے بنا دیا ہے ۔ ”ہند نامہ“ کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں لوگ اس قسم کی کتابوں کو عام طور پر پڑھتے تھے اور ان کا عقیدہ تھا کہ ان کے پڑھنے سے ”عذاب و گداز“ دھل جائے ہیں اور مرادیں بر آتی ہیں ۔

سو یو ہندنامہ سنے تو ثواب تو اوسکون جوسی قبر کا عذاب

شغل کے ہند نامے کی زبان فتاحی اور مختار کے مقابلے میں ”ریختہ“ کے بجائے ”دکانی“ سے قریب ہے ۔

ضعیفی اس دور کا ایک اور عالم و شاعر تھا جس نے کئی کتابیں مثنوی موضوعات پر تصنیف کیں ، لیکن فقہ کی کتاب ”ہدایات الہندی“ دکن میں بہت مقبول ہوئی ۔ اس مثنوی ۴ میں ضعیفی نے شریعت ، طریقت ، حقیقت اور وحدت و معرفت کے فرق کو سمجھایا ہے اور قرآن و احادیث کی روشنی میں وضاحت کی ہے ۔ زبان و بیان میں واعظ کا سا انداز اور نمٹلی رنگ ملتا ہے ۔ اس کی زبان بھی عام بول چال کی زبان سے قریب ہونے کی وجہ سے صاف اور رواں ہے ؛ مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں :

کہ فرمائے ہیں دیکھ ہندہ نواز
مجد حسینی و گیسودراز

یہ پالھو محل کی مثال اس رویش
کچے ہیں سو کہتا ہوں میں تیرے پیش

۱۔ مولود نامہ : مختار (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ معراج نامہ : مختار (قلمی) ، ایضاً ۔

۳۔ مولود نامہ : فتاحی (قلمی) ، ایضاً ۔

۱۔ ہند نامہ : شغلی (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ ہدایات الہندی : از ضعیفی (قلمی) ، (نقل) مخلوکہ انصر صدیقی اسروہی ، کراچی ۔

شریعت سو یک جھاڑ ہے یا فراخ
طریقت اسی جھاڑ کی دیکھ شاخ

حقیقت سو اس جھاڑ کا بھول ہے
مگر معرفت اس کا مقبول ہے
یو بھل بیچ کا بیچ وحدت چھان
کہ لیتے ہیں جس نے یہ... چھان چھان

یو وحدت سو ہے قلم اصلی ایکیچ
کہ کے بھول بھول ہوویں دیکھ اوس کے بیچ
شریعت کہیں جھاڑ سون اس بدل
اول جھاڑ کر لیویں بھول اور بھول

خواص نے ۱۶۷۹/۱۰۹۰ع میں ایک مثنوی ”قصہ حسینی“ لکھی جس
میں امام حسینؑ کے شہادت کے متعلق ایک فرضی قصے کو بنیاد بنایا گیا ہے۔

سیوک نے ۱۶۸۱/۱۰۹۲ع میں ”جنگ نامہ“ جلد حنیف کے نام سے ڈھائی
ہزار اشعار پر مشتمل ایک مثنوی لکھی۔ اس قصے میں امام حسینؑ کے بھائی
جلد حنیف کی یزید سے جنگ اور بہادری کی داستان قلعہ بند کی گئی ہے۔ اس مثنوی
کا ترجمہ سندھی زبان میں بھی ہو چکا ہے۔

قدرقی نے دس ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل مثنوی ”قصہ الالباب“ میں
مختلف انبیا کے حالات، روایات و قصص کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ نہ صرف
طوالت کے اعتبار سے یہ مثنوی قابلِ ذکر ہے بلکہ اسے روایتی کے حوالہ بڑھا بھی
جا سکتا ہے۔ قدرقی کو اظہارِ بیان پر قدرت حاصل تھی لیکن یہاں مثنوی کی
روایت آگے نہیں بڑھتی۔ روایت کی تکرار اس دور کی خصوصیت ہے۔ کم و بیش ہر
شاعر کے ہاں یہی عمل نظر آتا ہے۔

اولیا نے ”قصہ ابوشعمہ“ کے نام سے ۱۶۷۹/۱۰۹۰ع میں ایک مثنوی
لکھی جس میں حضرت صمدؑ اپنے بیٹے ابوشعمہ کو حالتِ نشہ میں ایک عورت
سے ہم بستری کرنے پر شرعی سزا دیتے دکھائے گئے ہیں۔ اس قصے کی حیثیت
صرف انصاف کی ہے لیکن اس سے شرعی احکام کی اہمیت ضرور سامنے آتی ہے۔
لالہ اس دور کا ایک اور شاعر ہے جس نے کسی فارسی قصہ نثر سے اخذ

کرتے ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ”رضوان شاہ و روح افزا“ ۱۶۸۲/۱۰۹۳ع
میں تصنیف کی۔ فالز کو یہ مثنوی لکھنے کا خیال اس لیے آیا کہ وہ بھی کوئی
ایسا کلام کر چلے کہ مرنے کے بعد ”خوش یادگاری“ رہے۔ اس نے یہ بھی لکھا
ہے کہ اے شاعری کی مشق نہیں تھی۔ لیکن ”تقلید“ نے اس میں یہ کام کرنے
کی صلاحیت پیدا کر دی۔ فالز کسی دربار سے وابستہ نہیں تھا اس لیے بادشاہِ وقت
کی مدح میں کوئی شعر نہیں ملتا۔ حمد، نعت اور مدح صحابہ کے بعد قصہ شروع
ہو جاتا ہے۔ قصہ ہری چادو اور دوسرے مافوق الفطرت عناصر سے بھر ہے اور
اس میں شہزادہ چین رضوان شاہ، روح افزا ہری کے عشق میں گرفتار ہو کر
طرح طرح کی مصیبتیں جھیلنا آخر کار کامیاب و کامگار ہوتا ہے۔ قصے میں وہی رنگ
ہے جو ہمیں دوسری عشقیہ داستانوں میں ملتا ہے۔ قدیم داستانوں کے تین بنیادی
عنصر یعنی عشق کی شدت، پُر خطر مہمات اور پھر وصال کی رنگینی یہاں بھی
تار و ہود بنتے نظر آتے ہیں۔ زبان و بیان کے اعتبار سے، اس دور کی دوسری
تصانیف کی طرح، یہ مثنوی قابلِ توجہ ہے۔ دکھنی اردو کا رنگ روپ اس قدر
بدل گیا ہے کہ یہ مثنوی معیار ”ریختہ“ کے ابتدائی دور کی اہم ترجمان بن جاتی ہے۔
عربی و فارسی الفاظ، بندش و تراکیب، زبان و بیان کے سلسلے میں بنیادی کردار
ادا کر رہے ہیں۔ اس مثنوی میں دکھنی اردو دم توڑتی، نئی زندگی کے لیے اپنی
ولاداریاں بدلتی اور اظہار کے نئے وسیلے تلاش کرتی دکھائی دیتی ہے۔

اس دور میں مذہبی مثنویاں زیادہ تعداد میں لکھی گئیں۔ طبعی کی ”پیرام و
گل اندام“ اور فالز کی ”رضوان شاہ و روح افزا“ ہی وہ مثنویاں ہیں جو گولکنڈا
کے آخری دور کی اصل یادگاریں ہیں۔ طبعی کی مثنوی معیار ریختہ سے قریب ضرور
ہے لیکن فالز کی مثنوی قریب تر ہے۔ تہذیب کی عبارت کچھ گر چکی ہے اور کچھ
تیزی سے گزر رہی ہے لیکن یہ معاشرہ پرانی قدروں کو اب بھی سینے سے لگائے
ہوئے ہے۔ اے ابھی احساس نہیں ہے کہ دکھنی اردو کا دور ختم ہو گیا ہے
اور اب نئی زبان کا سوزِ نئی تمازت کے ساتھ ابھر رہا ہے۔ وہ اب بھی یہی کہہ
رہا ہے:

کتھک فارسی کو بھی دکھنی کرے
او لوگان قیامت تلک نیں مرے

۱۔ مثنوی رضوان شاہ و روح افزا: از فالز، مرتبہ سید محمد، مجلس اشاعتِ دکنی،
مخطوطات، ۱۹۵۶ع، طبع اول۔

۱۔ مخطوطات جامع مسجد بمبئی: اسلامک ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، بمبئی۔

اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کے عنوانات نثر میں لکھے گئے ہیں۔ یہ روش اس سے پہلے کسی اور مثنوی میں نظر نہیں آتی۔ پہلے عنوانات صرف فارسی میں ہوتے تھے۔ بھر نصری، ہاشمی، میر عبدالمومن اور ابن نشاطی نے عنوانات اردو شعر میں لکھے۔ فائز نے پہلی بار مثنوی کے عنوانات اردو نثر میں لکھنے کی روش ڈالی جس کی نوعیت یہ ہے :

- ۱۔ یہ او ہے فرزند کو واسطے تعلیم کے استادان مقرر کیا سویاں۔
- ۲۔ یہ او ہے رضوان شاہ کی دانی خبر سن کر شہزادے کے نزدیک آ کر گھر کون بھجوانی سویاں۔
- ۳۔ دانی نے اول سے آخر تک رضوان کا احوال روح افزا کو سنائی سویاں۔
- ۴۔ یہ او ہے یعقوب مغربی کو ڈٹی اسم اعظم کی کس طور پر ملی سویاں۔

اس دور کے ادب کے مطالعے سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں :

- ۱۔ دکھنی ادب کی روایت اب دم توڑ چکی ہے اور زبان و بیان کی سطح پر، معاشرتی و تہذیبی انتشار کے ساتھ، اس میں آگے بڑھنے اور پھیلنے کے امکانات ختم ہو گئے ہیں۔
- ۲۔ اس دور میں دکھنی ”ریختہ“ بننے کے عمل سے گزر رہی ہے۔ نہ اب وہ ویسی دکھنی رہی ہے جیسی ہمیں عہد ثقی قطب شاہ، خواہی اور ابن نشاطی کے ہاں نظر آتی ہے اور نہ ویسی ریختہ جو ہمیں آئندہ دور میں ولی، سراج، داؤد اور قاسم کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ زبان نئی تشکیل کے دور سے گزر رہی ہے۔
- ۳۔ اس دور میں روایت اور موضوعات کی تکرار ملتی ہے۔ جنت اور نئے بن کا حوصلہ مفقود ہے۔ مذہبی موضوعات نے دوبارہ مقبولیت حاصل کر لی ہے جن میں مذہب کی روح غالب اور صرف رسم پرستی کا عمل دخل بڑھ گیا ہے۔ اس دور کا ادب پچھلے دور کے ادب کا منہ چڑھا رہا ہے اور تیلی کے لائے کی طرح ایک محدود دائرے میں گھوم رہا ہے۔

جب ذہن ہست اور حوصلے شکست ہو جائیں تو دشمن فتح یاب ہو جاتا ہے۔ مغلوں نے اس صورتِ حال سے فائدہ اٹھاتے ہوئے گولکنڈا پر حملہ کر دیا

اور جیسے ہی وہ اندر داخل ہوئے قلعہ ”فتح گولکنڈا مبارک باد“ ۱۰۹۸ھ/ ۱۶۸۶ء کے لمروں سے گوج اٹھا۔ اس کے ساتھ ہی قطب شاہی سلطنت ختم ہو گئی اور ہارولقی شہر ویران ہو گئے۔ علم و ادب کا آتش کدہ سرد پڑ گیا۔ خرابیوں نے ہر طرف ڈیرے ڈال دیے۔ نعمت خاں عالی نے اپنے ”شہر آشوب“ ۲ میں لکھا ہے :

دربں ملکہ خرابہ امروز کس را نیست سامانے
چو گنج افتادہ اند اہل ہنر در کنج ویرانے
یہ آن حد سے رسیدہ خلق را افلاس و ناداری
کہ معنی ہم ندارد این زبان حرفِ سخندانے
دکھنی سخن دانوں کے الفاظ معنی سے عاری ہو گئے۔ دکھنی زبان کی روایت ادبی مہار کے دائرے سے باہر ہونے لگی اور اسی دائرے کے اندر سے ”ریختہ“ کا سورج طلوع ہونے لگا۔



۱۔ تاریخ گولکنڈا : عبدالمجید صدیقی، ص ۲۴۳، مطبوعہ مکتبہ ابراہیمیہ،

حیدرآباد دکن۔

۲۔ ایضاً، ص ۲۴۷۔

اور بہت سی محلیں یادگار ہیں ۔

”وصال العاشقین“ میں ذوق نے ”ملا“ وجہی کی نثری تصنیف ”سب رس“ کو موضوع سخن بنایا ہے اور کہا ہے کہ وجہی نے ایک ناول لکھ کر اس قصہ حسن و دل کا ہار بنایا ہے ، لیکن اس قصے میں معنی و معرفت کے لاکھوں ناز ہیں جن سے ہزاروں ہار گولڈے جالیں گے :

مگر اے حسن دل کا خوش سرشتہ
لبھایا من کو میرے فر نوشتہ

اگرچہ اے سرشتہ نے اول بھی

گنڈے ہیں ہار ’ملا‘ شیخ وجہی

دکھے ہیں ہار کا تس ناؤں ”سب رس“

ولیکن اے سرشتہ نہیں گنا پس

ہوا کیا جو انوں بکّا ناز لے کر

گنڈے اپنے موافق ہار لے کر

سرشتہ اے دھرمے کئی لاکھ تاراں

گنڈے جاویں گے ہاراں کئی ہزاراں

ہوا اس نے جو مجھ کون شوق بھر کر

گنڈا میں بھی جو اس نے ذوق دھر کر

اس مثنوی کے خاتمے پر ذوق نے چند اشعار اورنگ زیب عالمگیر (م-۱۱۱۹ھ/

۱۷۰۷ء) کی مدح میں بھی لکھے ہیں :

جو ہے اس وقت اورنگ زیب عالی

نہی کے شرع کے گلشن کا مالی

(بقیہ حاشیہ گذشتہ صفحہ)

مثنوی کا نام اور سال تصنیف ان اشعار میں بتایا گیا ہے :

یہاں عشق کے قرب کا کر لقی

رکھیا نالوں سو لزہت العاشقین

نہی کے سو ہجرت کے بعد از کمال

اگیارہ صدی پر اگیارہ تھے سال

(۱۱۱۱ھ)

(جمیل جالبی)

ساتواں باب

دکنی روایت کا خاتمہ

مغلوں کی فتح کے بعد دکن کی ساری سلطنتوں کے حدود مٹ کر ایک ہو گئے اور معاشرتی ، مذہبی اور لسانی سطح پر ایک کھچڑی سی ہکنے لگی ۔ فتح یجاہور ۱۶۸۵ء/۱۰۹۷ء اور فتح گولکنڈا ۱۶۸۶ء/۱۰۹۸ء کا واقعہ ہے ۔ اسی طرح ایک سال کے فرق سے ان دونوں سلطنتوں کے آخری قاجدار بھی اس جہان سے رخصت ہو گئے ۔ ۱۶۹۹ء/۱۱۱۱ء میں سکندر عادل شاہ اور ۱۷۰۰ء/۱۱۱۲ء میں ابوالحسن تالا شاہ وفات پا گئے ۔ جیسے گنگا جمن مل کر ایک ساتھ بہنے کے باوجود بہت دور تک الگ الگ نظر آتی رہتی ہیں اور دور سے ہی اُن کو پہچانا جا سکتا ہے ، اسی طرح زبان و بیان کے نئے ادبی معیار ”ریختہ“ کے پسہ گیر رواج سے چلے دکنی اور ریختہ کے دھارے ایک عرصے تک تہذیبی و لسانی سطح پر ماننے کے باوجود الگ الگ نظر آتے رہے ۔ لیکن ”جدید دکنی“ میں شال کی زبان اور نئے گنگا جمنی کلچر کی اتنی آمیزش ہو چکی تھی کہ یہ قدیم دکنی سے کم اور ریختہ سے زیادہ قریب تھی ۔ ذوق اور بھری تو وہ شاعر ہیں جنہوں نے اپنی آنکھوں سے دکنی کو ”ریختہ“ بنتے دیکھا تھا ۔

حسین ذوق جو اپنی بزرگی کے سبب سے ”بصر العرفان“ کے لقب سے مشہور تھے ، حسن شوق کے بیٹے اور خان محمد کے مرید تھے ۔ اُن سے دو مثنویاں — ”وصال العاشقین“^۱ (۱۱۰۹ء/۱۶۹۷ء) ، ”نزهت العاشقین“^۲ (۱۱۱۱ء/۱۶۹۹ء)

۱۔ وصال العاشقین : حسین ذوق (قلبی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔ مثنوی کے اس مصرعے سے :

حسین ذوق کہا ہے ایک جلوہ

تاریخ تصنیف ۱۱۰۹ھ لکھی ہے ۔ (جمیل جالبی)

۲۔ نزهت العاشقین : حسین ذوق (قلبی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

عبادت کے ہنر دوڑا کے بالذات
رکھا تازے ہی دینداران کے پہل ہات
سہارے نام عالمگیر اسکون
کینا لازم ہے جگ کا یہ اسکون

”سب رس“ کے قصے میں لاکھوں قاروں کا ذکر کرنے کے باوجود ذوق کے ہاں اس مثنوی میں کوئی ایسی ندرت یا جہت نہیں ہے جس پر اظہارِ خیال کیا جائے۔ البتہ زبان و بیان کی سطح پر اس میں ایک ایسا ”لیا پن“ ضرور محسوس ہوتا ہے جو اسے بیجاپوری اسلوب سے دور اور جدید زبان سے قریب کر دیتا ہے۔ ”نزهت العاشقین“ میں ذوق نے منصور حلاج کے قصے کو نظم کا جامہ پہنایا ہے۔ قصے کا آغاز بھی دلچسپ ہمارے میں کیا گیا ہے۔ منصور حلاج کی ایک بہن تھیں۔ صاحبِ عصمت اور خدا رس۔ رات کو ان کا دستور تھا کہ نہا دھو کر کھڑے بدل کر، خوشبو لگا کر باہر نکل جاتیں اور صبح میں ایک مکان میں چلی جاتیں۔ لوگوں کو شبہ ہوا اور انہوں نے منصور سے اس کا ذکر کیا۔ منصور نے ایک رات اپنی بہن کا ہچکچا کیا۔ جب تین چار گزر گئے اور ایک چار رات باقی رہ گئی تو دیکھا کہ نور کا طبق لیے آسمان سے فرشتے اترے اور ایک پیالہ بہن کے ہاتھ میں دیا۔ جب وہ اُسے پینے لگیں تو منصور سامنے آ گئے اور کہا کہ اس میں سے مجھے بھی دو۔ میں تمہارا سکا بھائی ہوں۔ بہن ششدر رہ گئی اور کہا ”یہ ایسی شراب ہے، اگر پیو گے تو شمع کی طرح جلتے رہو گے۔“ اصرار پر جو کچھ پیا تھا دے دیا۔ منصور نے ایک گھونٹ پیا، طبیعت میں جوش پیدا ہوا اور آگ بھڑک اٹھی:

تردد کے ڈوبان کو دے ڈال کر
موئے فکر ملاح اڑے گھال کر
عقل کا منجم فہم کی کتاب
شیا دھو کو دیکھیا سو طغیانِ آب
گئے ہوش کے سب چراغاں ہو مکمل
چڑایا اثر معزّت کا سو مُل
بڑھا جا سو وحدت کے گرداب میں
ذوق چھپ گئی وصل کے آب میں

لایا جی جو منصور کا بیچ آب
الاحق کے نکلے بہن کے حباب
الاحق الاحق بجز اسے بہن
بہن کا شریک کوئی تھا وان بہن

منصور کا جب یہ حال ہوا تو عالموں نے خلیفہ حسین سلطان کو اطلاع دی۔ خلیفہ نے کہا کہ میں منصور کو قتل کرانا نہیں چاہتا لیکن عالموں نے انہیں قتل کرا دیا۔ مثنوی کے آخر میں وحدت الوجود کے مسئلے پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔

یہ مثنوی بھی دکنی اردو میں لکھی گئی ہے لیکن زبان و بیان پر جو اثرات ہمیں ”وصال العاشقین“ میں نظر آئے ہیں وہ یہاں بھی نمایاں ہیں۔ اشعار میں روانی کا احساس ہوتا ہے۔ قصے میں ایک باضابطہ ترتیب بھی دکھائی دیتی ہے۔ فارسی تراکیب، لہجہ و آہنگ اور نئے روزمرہ و محاورہ نے اس میں ایک زلہ پن پیدا کر دیا ہے۔ قدیم دکنی شعرا کے برخلاف فارسی و عربی الفاظ کو عام طور پر صحیح تلفظ کے ساتھ اشعار میں استعمال کیا گیا ہے۔

ذوق کی غزلوں میں دو باتوں کا احساس ہوتا ہے؛ ایک تو یہ کہ بیجاپوری ہوئے کے باعث، زبان میں نئی تبدیلیوں کے باوجود، زبان و بیان پر دکنی مزاج اب بھی حاوی ہے۔ دوسرے یہ کہ غزل کی روایت اب بیجاپور میں بھی اتنی چمکتی ہو چکی ہے کہ سنگلاخ زمینوں میں غزلیں کہنے کا رواج ہو گیا ہے۔ غزل کا موضوع اب بھی ”محبوب“ ہے لیکن پہلے سامنے کی باتیں کہی جاتی تھیں، اب ہر شاعر ہمال مضاہین سے بچ کر اپنا الگ راستہ بنانے کی فکر کر رہا ہے۔ اس دور کی غزل میں فنی شعور زیادہ گہرا ہو گیا ہے۔ ذوق کی غزلیں اسی رجحان کی ترجمانی کرتی ہیں۔

ذوق کے ہم عصر قاضی محمود بھوی (م - ۱۸۱۳/۱۷۷۱ع) بھی تصوف و شاعری میں ممتاز حیثیت کے مالک تھے۔ قادر الکلام ایسے کہ ۱۸۰۹/۱۷۸۵ع تک اردو فارسی میں پچاس ہزار اشعار کہہ چکے تھے۔ جب اورنگ زیب عالمگیر

۱۔ ”داخل مجلس رسول اللہ“ سے تاریخ وفات ۱۱۱۳ھ تکلیف ہے۔ گوگی (مدراں) میں مزار ہے۔ شاہ ۴۰۰ (م - ۱۰۷۳/۱۶۶۲ع) کے مرید تھے۔ (ج - ج)

بنے ۱۶۸۵/۱۰۹۷ء میں بیجاپور فتح کیا اور بحری حیدر آباد روالہ ہوئے تو راستے میں ڈاکوؤں نے حملہ کیا اور سارا سامان مع کلام غت ربود ہو گیا۔ وہ کلام جو آج دستیاب ہے اس میں زیادہ حصہ ۱۶۸۵/۱۰۹۷ء کے بعد کا ہے۔ اردو دیوان کے علاوہ مثنوی ”من لکن“ (۱۱۱۶/۱۷۰۰ء) اور ”ہنگام نامہ“ ان سے یادگار ہے۔ مثنوی ”من لکن“ کے خاص خاص حصوں کو بحری نے فارسی نثر میں بھی لکھا اور ”عروس عرفان“ (۱۱۱۶/۱۷۰۰ء) نام رکھا۔ ان کے کلیات میں جملہ اصنافِ سخن ملتی ہیں۔

”ہنگام نامہ“^۱ میں (ہنگام یعنی ہنگ آب، ہنگ کا پانی) بارہ بند ہیں۔ ہر بند کو ”جام“ کا نام دیا گیا ہے اور ہر جام میں ہنگ کی تعریف اس طور پر کی گئی ہے کہ اس سے روحانیت کے اسرار نہاں اور عشقِ حقیقی کی باطنی صفات سامنے آتی ہیں۔

مثنوی ”من لکن“ کا موضوع بھی تصوف ہے۔ اس میں تصوف کے ایسے ہی اصول بیان کیے گئے ہیں جو جانم و اعلیٰ کے ہاں ملتے ہیں۔ فلسفہ وحدت الوجود پر روشنی ڈال کر تزکیہ نفس و اصلاح اخلاق کا درس دیا گیا ہے۔ فنی اعتبار سے اس میں وہ تسلسل نہیں ہے جو دوسری دکنی مثنویوں میں ملتا ہے۔ ”من لکن“ الگ الگ ٹکڑوں پر مشتمل ہے جن میں حکایت و تمثیل کے ذریعے تصوف کے رموز و نکات سمجھائے گئے ہیں۔ پوری مثنوی میں ایک مخصوص راگ کا احساس ہوتا ہے جو زبان کی قدامت کے باوجود آج بھی روح پر اثر انداز ہوتا ہے۔ عشق کی آگ اور اس کا سوز و گداز بحری کی شاعری میں اثر و تاثر کو گہرا کر دیتا ہے۔

بحری کی غزلوں میں جو چیز ہمیں متاثر کرتی ہے وہ ان کا آگ ہے۔ یہ راگ عشق کی آگ سے اور دسک اُلٹا ہے۔ عشق کی آگ سے راگ پیدا ہوتا ہے جس کا اظہار بحری کی شاعری میں ہوتا ہے۔ عشق ہی ان کا ذریعہ ہے اور عشق ہی ان کی منزل ہے۔ وہ عشق کو طرح طرح سے بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن عشق تو حدِ اظہار سے پرے ہے :

آگ عشق کی دل منے لگی تھی بھر تن میں تمام تک بکی تھی
یو عشق برا ہے یا بھلا ہے ہو دیو ہے بھوت ہے ہلا ہے

۱۔ کلیات بحری : مرتبہ ڈاکٹر عبد حفیظ سید، مطبوعہ لولکشور پریس لکھنؤ۔

بھر خود سے حوالہ پوچھتے ہیں۔ سمجھ میں نہیں آتا یہ کیا ہے اور اسے کہے بیان کریں :

یاجہ میں نوا ہوا ہے پیدا یا جنگ میں اول نے ہے پویدا
بحری کے تصور عشق میں عشقِ مجازی و حقیقی کی سرحدیں مل کر ایک ہو گئی ہیں۔ بحری کی غزلیں اسی روایت کی ترجمانی کر رہی ہیں جس پر شروع میں ولی چلے تھے۔ اگر بحری کی غزلوں کو ولی کے ابتدائی دور کے کلام میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا۔ اسی لیے بحری کی چند غزلیں ولی سے بھی منسوب ہو گئی ہیں۔

بحری کی زبان بنیادی طور پر دکنی ہے لیکن اس پر نئی زبان کے معیار کا رنگ بھی گہرا ہے۔ بحری بھی فارسی روایت سے روشنی لیے رہے ہیں اور فارسی روزمرہ و محاورہ کو اپنی زبان میں منتقل کر رہے ہیں۔ بہت سے فارسی اشعار کے ترجمے بھی ان کے کلام میں ملتے ہیں۔ بحری کی زبان میں ایک کشمکش کا احساس ہوتا ہے۔ کبھی ان کی نگاہ گنگ و جمن کی طرف اٹھتی ہے اور کبھی سرزمینِ دکن ان کا دامنِ دل اپنی طرف کھینچتی ہے۔ کبھی شمال کی زبان ان کے کلام میں در آتی ہے اور کبھی محاورہ دکن غالب آ جاتا ہے لیکن آخر میں وہ دکن اور دکنی ہی سے سمجھوتہ کر لیتے ہیں :

بحری کون دکھن یوں ہے کہ جیوں لل کون دمن ہے
اس لل کون ہے لازم جو دمن چھوڑ نہ جانا

یہ وہ احساس ہے جس کی وجہ سے بحری کی زبان ”ریختہ“ کی طرف جھکاؤ کے باوجود بنیادی طور پر دکنی رہی ہے۔ شعر گوئی کی اعلیٰ صلاحیت اور قادر الکلامی کے باوجود وہ زبان کے اس الاؤ سے گرمی حاصل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جو اب بیہ کیا ہے۔ بحری کی زبان اسی عبوری دور کی زبان ہے جب دکنی ادب اور زبان و روایت کی بڑی جھل سارے بر عظیم کے سمندر سے مل رہی تھی۔ زبان جب بدلتی ہے تو کیا رنگ لاتی ہے، اس کا اندازہ ہاشمی بیجاپوری، محمود بحری، طبعی، فائز اور بیجاپور و گولکنڈا کے آخری دور کے شعرا کے کلام سے کیا جا سکتا ہے۔ اب ایک طرف ولی کی شاعری، ”ریختہ“

۱۔ مقدمہ مثنوی ”من لکن“ : ص ۳۳، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۵۵ء۔

کا لیا معیار سخن قائم کر کے ، دکنی ادب کی طویل روایت کو ، نئی ہمہ گیر زبان کے سانچے میں ڈھال کر فارسی روایت کو ، جس کا آغاز ادبی سطح پر فیروز ، محمود ، خیالی ، ہمد قلی قطب شاہ اور حسن شوق وغیرہ نے کیا تھا ، دوام بخش رہی ہے اور دوسری طرف ذوق ، بحری ، ہاشمی ، وجدی ، ولی ویلوری اور بہت سے نامور اور بے نام شعرا دکنی زبان کی بھٹی ہوئی آگ کو روشن کر رہے ہیں ۔ یہاں تک کہ مولوی ہمد باقر آگاہ (۱۱۵۰ھ - ۱۲۲۰ھ / ۱۷۳۷ء - ۱۸۰۵ء) ولی دکنی کے انتقال کے برسوں بعد بھی زبان و بیان کی اسی دکنی روایت کو سننے سے لگائے نظر آتے ہیں ۔ باقر آگاہ نے ۱۲۱۱ھ / ۱۷۹۶ء میں جب مثنوی ” گلزار عشق “ تصنیف کی ، جس میں رضوان شاہ و روح انزا کے قصے کو فارسی نثر سے دکنی اردو میں نظم کیا ، تو اس کے دیباچے میں لکھا :

” مقصود اس تمہید سے یہ ہے کہ اکثر جاہلان بے معنی و ہرزہ داریاں لایہنی زبان دکنی پر اعتراض اور گلشن عشق و علی نامہ پر اعتراض کرتے ہیں اور جہل مرکب سے نہیں جانتے کہ جب لگ ریاست سلاطین دکن کی قائم تھی زبان اونکی درمیانے اونکے خوب رائج اور طبع و شہادت سے سالم تھی ۔ اکثر شعرا کہ مثل نشاطی و فراق و شوق و خوشنود و غوامی و ذوق و ہاشمی و شغلی و بحری و لصرق و مستاب وغیرہم کے کہ بے حساب ہیں ، اپنی زبان میں قصائد و غزلیات و مثنویات و مقطعات نظم کیے اور داد سخن وری کا دئے ۔ ۔ ۔ جب شاہان ہند اس گل زمین جنت نظیر کو تسخیر کیے ، طرز روزمرہ دکنی پنج ہجڑہ ہند سے تبدیل پائے ، تا آنکہ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو شرم آنے لگی اور ہندوستان میں مدت لگ زبان ہندی کہ او سے برج بھاکا کہتے ہیں ، رواج رکھتی تھی ۔ اگرچہ لغت سنسکرت اونکی اصل اصول اور مخزن لغتوں شروع و اصول ہے ، پیچھے ہجڑہ ہند میں الفاظ عربی و فارسی بتدریج داخل ہونے لگے اور اسلوب خالص کو اوسکے کھونے لگے جب سے اس آمیزش کے یہ زبان ” رشتہ “ مسمی ہوئی ۔ “

ہمد باقر آگاہ کی زبان دکنی ہوتے ہوئے بھی اردو زبان کے جدید محاورے کے رنگ میں رنگ گئی ہے اور سوائے چند مخصوص دکنی الفاظ و روزمرہ کے یہ ” رشتہ “

بے مختلف نہیں ہے ۔ اس دکنی اثر کا وہ یہ جواز پیش کرتے ہیں کہ ” جب زبان قدیم دکنی اوس سبب سے کہ آگے مرقوم ہوا ، اس عصر میں رائج نہیں ہے ، اوسے چھوڑ دیا اور محاورہ صاف و شستہ کو کہ قریب روزمرہ اردو کے ہے ، اختیار کیا اور صرف اس بھاکے میں کہنے دو چیز مانع ہوئی ۔ اول یہ کہ تاجر وطن یعنی دکن اوس میں باقی رہے ، کیا واسطے کہ اجداد ہندوی و مادری اس عاصی کے اور صہ قوم اوسکی بیجاہوری ہیں ۔ دوسرے یہ کہ بعضے اوضاع اوس محاورہ میرے دلہاد نہیں ۔ “

ہمد باقر آگاہ کی اس عبارت سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مغلوں کی تسخیر دکن کے بعد ” روزمرہ دکنی “ ” محاورہ ہند “ سے بدل گیا اور عربی و فارسی الفاظ کی آمیزش سے ، جو شمال کی زبان میں چلے ہی راہ پا کر جزو بدن بن چکے تھے ، زبان کا نیا معیار ” رشتہ “ کے نام سے رائج ہو گیا ۔ معیار رشتہ دکن اور شمال کی ادبی و تہذیبی روایت کے ایک ہو جانے سے وجود میں آیا تھا جس میں فارسی مضامین ، اشارات و کنایات ، روایت و طرز فکر کی پیروی ادب و شعر کا لیا معیار ٹھہرا تھا ۔ اس نئے رجحان میں محزل کی روایت نے سب سے زیادہ اہمیت حاصل کر لی تھی ۔ جب دکنی کا اثر ختم ہوا اور بحیثیت ادبی زبان کے اس کا سرچشمہ سوکھنے لگا اور شمال کی زبان کا محاورہ صاف و شستہ و مصباحی سمجھا جانے لگا تو دکنی میں لکھنے والے ادیب و شاعر جدید اور زندہ روایت کے دھارے سے الگ ہو گئے اور ان کی آواز تاریخ ادب کے کانوں کو گراں گزرنے لگی ۔ ہمد باقر آگاہ اور شاہ تراب قسم کے شعرا و ادیب تاریخ کی اسی بے رحمی کا شکار ہو گئے ۔ یہ وہ لوگ تھے جنہوں نے جدید ادبی زبان کو اس وقت پیچھے کی طرف لے جانے کی کوشش کی تھی جب نہ دکنی زبان کی رسم باقی رہی تھی اور نہ بدلے ہوئے تہذیبی و معاشرتی حالات میں اس کی کوئی قدر و قیمت تھی ۔ یہ کوشش بالکل ویسی ہی تھی جیسے آج کوئی ولی کی زبان میں شعر کہنے کی سعی کرے ۔ ایک ایسا ہی واقعہ اس وقت پیش آیا جب منشی ہمد ابراہیم سے کسی انگریز حاکم نے ” الوار سہلی “ کا ” ہمینہ زبان “ دکھانی میں ترجمہ کرنے کی فرمائش کی تو انہوں نے دیباچے میں اعتراف کیا کہ ” اس کا ترجمہ زبان دکھانی میں دشوار ترین امور تھا کہا چاہیے “ ۔

منشی محمد ابراہیم نے لکھا :

”ان دنوں میں ان کے مزاج لازم لہم زبان دکھنی کی فہمیدگی پر مایل ہے اور اس غریب سے تیاری زبان پر مایل . . . لہذا دعاگو چاہتا ہے کہ فارسی انوار سہیلی کے تحفہات مسلسل و لقیات مفصل کو بعینہ زبان دکھنی میں ترجمہ کرے۔ تب وہ صاحب عالی منقلب فرمائے کہ اس اسر شایعہ و گلاب شایعہ سے سرداران ذی شان و حاکمان زمان کی خدمت میں باعث نام آوری ہوگی اور زبان مذکور بھی از سر نو زندگی پاویگی . . . توقع ہے کہ اس کتاب کو زبان دکھنی میں کہ عوام الناس اس ملک کے ہزاری اور یزاری ، عورت اور مرد ، چھوٹے اور بڑے بولتے چالتے ہیں ، زیب تسطیر فرماویں . . . اس کا ترجمہ زبان دکھنی میں دشوار ترین اسرار کہا چاہیے اور مجھ سے زبان عوام ترک ہو کر مدت مدید گزرے۔ اب اس کا اعادہ بہت مشکل ہے۔“

۱۸۲۳ع میں جب منشی محمد ابراہیم نے یہ سطور لکھیں تو اس زبان عوام (دکھنی) کو ”ترک ہو کر مدت مدید“ گزر چکی تھی اور اب سوائے نئے معیار ریختہ کے سارے بر عظیم میں کوئی اور روپ باقی نہیں رہا تھا۔ گجرات ، دکن ، پنجاب ، یوپی ، دہلی ، بہار ، وسطی ہند ، بنگال اور سندھ وغیرہ میں سب جگہ ادبی اظہار کا یہی معیار قائم تھا۔ مغلوں کی فتح کا سب سے اہم اثر یہ ہوا کہ شمال اور جنوب کی حد ہندیاں مٹ گئیں۔ جنوب والوں نے شمال کے صاف و شستہ محاورے کو اپنا لیا اور شمال والوں نے دکن کی طویل ادبی روایت کو سینے سے لگا کر اپنے دل میں اتار لیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ تخلیق کی پیاسی سرزمین پر سارے بر عظیم میں وہ موسلا دھار بارش ہوئی کہ جل تھل ہو گیا۔

یہ سطور ہم نے صرف دکھنی روایت کو آخر تک دیکھنے اور سمجھنے کے لیے لکھی ہیں تاکہ جس طرح ہم نے اسے بڑھتے پھیلنے دیکھا ہے اسی طرح اسے سر جھا کر سوکھتا ہوا بھی دیکھ لیں ، ورنہ بات تو ابوالحسن قانا شاہ اور علی عادل شاہ ثانی کے دور پر ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد تو ”ریختہ“ کی روایت کا دور ہے جو پہلے دبی دبی کمزور نظر آتی ہے اور پھر مغلوں کی تسخیر دکن کے بعد سب

۱۔ انوار سہیلی : ترجمہ دکھنی نثر ، از منشی محمد ابراہیم ، مطبوعہ کالج پریس

مدراس ، ۱۸۲۳ع ۔

سے بلند مقام حاصل کر لیتی ہے۔ ولی دکھنی اسی روایت اور نئے ادبی معیار کا سب سے پہلا اور اہم نمائندہ ہے۔ باقر آگاہ بھی اس کی تصدیق کرتے ہیں :

”جیسا ثنائی و ظہوری نظم و نثر فارسی میں بانی طرز جدید کے ہوئے ، ولی گجراتی غزل و ریختہ کی ایجاد میں میہوں کا مبدا اور استاد ہے۔ بعد اوسکے جو سخن سنجان ہند بروز کیے بے شبہ اس پہنچ کو اوس سے لیے اور من بعد اوسکو باسلوب خاص مخصوص کر دیے اور اے اردو کی بھا کا سے موسوم کیے“۔



۱۔ دیباچہ گلزار عشق : (فلسی) ، المجین ترق اردو پاکستان ، کراچی ۔

فصل ششم

فارسی روایت کا نیا عروج : ریختہ

(۱۶۸۵ء - ۱۷۵۰ء)

پہلا باب

ولی دکنی

ولی تک آئے آئے اردو شاعری کی روایت تین سو سال سے بھی زیادہ پرانی ہو چکی تھی۔ اس روایت میں دو رجحانات نے رنگ بھرا تھا۔ پہلے ہندوی اصناف اور مزاج و اسطوریے۔۔۔ اور جب اس رنگِ سخن میں آگے بڑھنے اور تخلیقی ذہنوں کو سیراب کرنے کی صلاحیت باقی نہ رہی اور جو کچھ اس سے لیا جا سکتا تھا وہ لیا جا چکا تو پھر فارسی روایت نے اس کی جگہ لینی شروع کی۔ فارسی اثرات، لال دوا کے دانے کی طرح، آہستہ آہستہ کھل کر اس کا رنگ بدلنے لگے۔ ولی تک جب یہ روایت پہنچی تو اُس وقت سارے دکن میں فارسی اصنافِ سخن، فارسی بحر، صنایع و رمزیات اور علامات و اسالیب کا رجحان پورے طور پر جڑ پکڑ چکا تھا۔ دکنی ادب میں مثنویات، غزلیات اور قصائد وغیرہ کا ایک عظیم الشان ذخیرہ موجود تھا اور سینکڑوں چھوٹے بڑے شاعروں نے اپنے خونِ جگر سے اس روایت کے ہودے کو سینچا تھا۔ عالمگیر کی فتحِ دکن نے اس رجحان کو اور تقویت بخشی۔ شمال اور جنوب مل کر ایک ہوئے تو شمال کی عوامی زبان (جو مسلمانوں کے زیرِ اثر فارسی عربی اثرات اور تہذیبی قوتوں کے سہارے بن سنور کر بولی کی سطح سے زبان کی حدود میں داخل ہو چکی تھی) دکن پر چھا گئی۔ ولی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے شمال کی زبان کو دکنی ادب کی طویل روایت سے ملا کر ایک کر دیا، اور ساتھ ساتھ فارسی ادب کی رچاوت سے اس میں اتنی رنگا رنگ آوازیں شامل کر دیں اور امکانات کے اتنے سرے بھی اُبھار دیے کہ آئندہ دو سو سال تک اردو شاعری انہی امکانات کے ستاروں سے روشنی حاصل کرتی رہی۔ اسی لیے ولی آئندہ دو سو سال کی شاعری کے نظامِ شمسی کا وہ سورج ہے جس کے دائرہ کشش میں اردو شاعری کے مختلف سیارے گردش کرتے ہیں۔

تاریخ کا مطالعہ بتاتا ہے کہ ایک تہذیب یافتہ قوم فاتحین سے شکست کھا کر

ایسا ضرور ہو جاتی ہے لیکن اس کی تہذیب دیکھتے ہی دیکھتے خود نافع کی تہذیب کو فتح کر لیتی ہے۔ تہذیبی فتح زمینی فتح سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ بظاہر اورنگ زیب عالمگیر نے دکن کو فتح کر لیا تھا لیکن جب ولی کی شخصیت میں شمال اور جنوب کی تہذیبوں کا امتزاج عمل میں آیا تو ولی کی شاعری نے دکن سے اٹھ کر دلی کو فتح کر لیا اور زبان و بیان کے اس نئے معیار کا آغاز ہوا جسے ہر سوں تک ”ریختہ“ کے نام سے موسوم کیا جاتا رہا اور جس کی ممتاز ترین نمائندہ صنف ”غزل“ ہے۔ ولی ”غزل و ریختہ“ کی اس ایجاد میں سبھوں کا مبداء اور استاد ہے^۱۔ اور جیسا میر حسن نے کہا ہے کہ ”ابتداء نے ریختہ ازوست۔ اول امتدادی۔ این فن بنام ازوست“۔

ریختہ — ہندوی، گجری، دکنی (یہ اردو زبان کے علاقائی معیاروں کے نام تھے اور دکنی اس کی آخری کڑی تھی) کی وہ ارتقائی شکل تھی جس کے ساتھ اردو زبان و بیان کا علاقائی رنگ روپ ختم ہو گیا اور زبان نے ملک گیر سطح کا نیا معیار تلاش کر لیا۔ اردو سے معانی اور اردو اس کے ارتقا کی مزید کڑیاں ہیں۔ ریختہ کی تین خصوصیات قابل ذکر ہیں؛ ایک تو یہ کہ اس نے ”ہیروی فارسی“ کے راستے کو اختیار کیا۔ دوسرے ”بے ساختگی“ اس کی بنیادی خصوصیت ٹھہری اور تیسرے زبان و بیان کا یہ نیا ”ملک گیر“ روپ ایسا تھا جو بے تکلف سب کی سمجھ میں آتا تھا اور جسے سارے علاقوں نے واحد ادبی معیار کے طور پر قبول کر لیا تھا۔ اگر شمال اور جنوب مل کر ایک نہ ہوتے ہوتے تو ولی بھی اس مقام پر نہیں پہنچ سکتا تھا جہاں وہ آج کھڑا ہے۔

دلی اور اورنگ آباد جب گھر آنکھ بنے تو ولی بھی ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ء میں سید ابوالمعالی کے ہمراہ^۲ دلی کے سفر پر روانہ ہوا۔ یہیں شاہ سعد اللہ گلشن (۱۱۱۱ھ/۱۷۰۱ء) سے اس کی ملاقات ہوئی اور اردو ادب کا وہ تاریخی واقعہ پیش آیا جس نے ہمیشہ ہمیش کے لیے زبان و ادب کا رخ بدل دیا۔ شاہ گلشن نے

- ۱۔ دیباچہ گلزار عشق : از محمد باقر آگاہ (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔
- ۲۔ تذکرہ میر حسن : ص ۱۸۴، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ہند۔
- ۳۔ مخزنِ نکات : قائم چاند پوری کے الفاظ یہ ہیں : ”در سنہ چہل و چہار از جلوس عالمگیر بادشاہ ہمراہ میر ابوالمعالی نام سید ہمسرے کہ دلفی فریفتہ او بود، بہ جہاں آباد آمد“، ص ۲۱، ۲۲۔ مرتبہ ڈاکٹر افتادہ حسن، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔

ولی کا کلام سنا تو مشورہ دیا کہ ”ایں ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند، در ریختہ خود بکار ببر، از تو کہ عاصیہ خواہد گرفت“۔^۳ یہ بات ولی کے دل کو ایسی لگی کہ اس نے اپنے رنگِ سخن کو فارسی روایت کے مطابق ڈھالنے کا عمل شروع کر دیا اور نتیجے میں ایک ایسا کیمیائی امتزاج وجود میں آیا جس نے اردو شاعری کے سامنے ایک نیا راستہ کھول دیا جو ضرورتِ زمانہ کے عین مطابق تھا۔ ولی کی جہی اولیت و اہمیت ہے کہ اس نے ”ایک زبان کو دوسری سے ایسا بے معلوم جوڑ لگایا کہ آج تک زمانے نے کئی بلٹے کھائے مگر ہونڈ میں جنبش نہیں آئی“۔^۴ جب ولی کا دیوان جلوس پچھ شاہی کے دوسرے سال ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء میں دلی پہنچا اور وہاں کے شعرا نے اس میں وہ رنگ و نور دیکھا، جس کے دیکھنے کو ان کی آنکھیں ٹپکتی تھیں، تو انہوں نے بھی، فارسی کو چھوڑ کر، اسی رنگِ سخن کی پیروی شروع کر دی۔ اسی کے ساتھ ”نئی شاعری“ کا آغاز ہو گیا اور اردو ادب قدیم دور سے ”جدید دور“ میں داخل ہو گیا۔

ولی کی فطرت امتزاجی تھی۔ دوسری طرح اوائلی عمر میں وہ بھی راجہ الوقت دکنی زبان اور اس کی روایت پر چلتا رہا لیکن سفرِ دہلی کے بعد ایسا چولا بدلا کہ خود اردو ادب کی روایتِ جدید کا معیار اول بن گیا۔ یہ بات غیر ضروری ہے کہ اس نے درسِ نظامیہ پورا کیا تھا یا نہیں، ”بدر چاچ“ اور ”شمس بازغہ“ پڑھی تھیں یا نہیں۔ لیکن اس کے کلام سے یہی اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے پاس اتنا علم ضرور تھا جتنے عام کی اسے ضرورت تھی۔ ولی سے پہلے کے شعرا بھی فارسی عربی شعر و ادب کی اصناف سے واقف تھے مگر ولی ان اصناف کو اردو میں منتقل کرتے ہوئے ان کی بنیادوں تک پہنچ گیا اور انہیں ریختہ کا جزو بنا دیا۔ وہ ایک باشعور شاعر تھا اور اس سطح پر اپنے سب پیش روؤں سے آگے تھا۔ اس

- ۱۔ ”نکات الشعرا“ از میر تقی میر کے الفاظ یہ ہیں کہ ”محدث میان گلشن صاحب رثت و از اشعار خود ہارہ خواند“، ص ۹۴، مطبوعہ نظامی پریس بدایوں۔
- ۲۔ نکات الشعرا : ص ۹۴۔
- ۳۔ آبِ حیات : محمد حسین آزاد، ص ۸۹، مطبوعہ لاہور (دار چہار دہم)۔
- ۴۔ ”تذکرہ ہندی“ از مصطفیٰ کے الفاظ یہ ہیں کہ ”در سنہ دوم فردوس آرام گاہ دیوان ولی در شاہجہاں آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ“، ص ۸۰، مطبوعہ انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد دکن، طبع اول، ۱۹۳۴ء۔

نے مزاجِ ریفقہ کے مطابق فارسی اور عربی سے مناسب بحور تلاش کیں اور انہیں اردو کے قالب میں ڈھال دیا۔ ساتھ ساتھ انتخابِ الفاظ سے اردو شاعر کا مزاج مقرر کیا۔ نہ صرف فارسی تراکیب کو اپنایا بلکہ نئی تراکیب تراش کر اردو زبان کو ایک نیا رنگ بھی دیا۔ جدید اصطلاح میں یوں کہنا چاہیے کہ فنکارانہ حیثیت سے ولی سے پہلے کے شعرا ”رومانوی“ تھے۔ ولی پہلا شخص ہے جس کے شاعرانہ مزاج کو ”کلاسیکل“ کہا جا سکتا ہے۔ اُس کی تخلیقی ثنوت اور ذہنی فطرت بھی داد کے قابل ہے۔ اُس نے جو کچھ کیا وہ اس طرح قبول کر لیا گیا جیسے سب لوگ اسی کی تلاش میں تھے۔ ہند قلی قطب شاہ اپنے فطری زور میں جنگل کی ایک پڑیا کی طرح یکساں راگ اپناتا چلا جاتا ہے لیکن ولی کے ہاں راگ کے تنوع کا احساس ہوتا ہے۔ نصرتی بحیثیت ”شاعر“ ولی سے بڑا ہے لیکن اُس کے زبان و بیان، فارسی عربی الفاظ کی آمیزش کے باوجود، مخصوص بیجاہوری رنگ کی وجہ سے اُس سطح پر نہیں آتے جہاں ولی پہنچ کر اپنی صلاحیتوں کا اظہار کرتا ہے۔ ولی اپنی متوازن طبیعت سے فارسی، دکنی اور شال کی زبان کو اس طرح ملا کر ایک کر دیتا ہے کہ وہ علاقائی سطح سے بلند ہو کر ہمہ گیر ہو جاتی ہے۔ اُس کی فطرت میں جہاں جینتس اور فن کا امتزاج نظر آتا ہے وہاں وہ قوتِ محرکہ بھی نظر آتی ہے جو رہبرِ اول میں ہوتی ہے۔ انہی اسباب کی بنا پر ولی ہمیشہ اردو شاعری کا ”بابا آدم“ کہلایا جاتا رہے گا۔

اس سے پہلے کہ ہم ولی کی شاعری کا مطالعہ کریں، ضروری ہے کہ اس کے نام، وطن اور سالِ وفات کے سلسلے میں چند بنیادی باتوں پر (جن پر اتنی بحث ہو چکی ہے کہ اب یہ بحث خود تاریخِ ادب کا حصہ بن گئی ہے) غور کر لیا جائے۔

(۲)

مختلف تذکرہ نویسوں نے ولی کے مختلف نام لکھے ہیں جن میں لفظ ولی مشترک ہے۔ گلشنِ ہند، تذکرۃ میر حسن، تذکرۃ گلشنِ سخن، مخزنِ نکات، سخن شعرا، آثار الشعرا اور ولی گجراتی از ظہیر الدین مدنی میں اُن کا نام ”ولی اللہ“ یا ”شاہ ولی اللہ“ لکھا ہے۔ مخزنِ شعرا، چمنستانِ شعرا، تذکرۃ ریختہ گویاں، مجموعۃ نفز، تذکرۃ مسرت افزا وغیرہ میں ”ہند ولی“ بتایا گیا ہے۔ گلشنِ گفتار مصنفہ حمید اورنگ آبادی (۱۱۹۵/۵۱ء) میں ولی کا نام ”ولی ہند“ بتایا گیا ہے۔ ولی کے محبوب دوست سید ابوالمعالی کے لڑکے سید ہند تقی کے نقل کردہ

دیوانِ ولی (۱۱۵۶/۵۱ء) کے پہلے صفحے پر یہ عبارت ملتی ہے :

”تصنیفِ مغفرت پناہ میاں ولی ہند متوطن دکھن۔“

اور آخر میں یہ تحریر ملتی ہے :

”تمت تمام شد دیوانِ مغفرت نشان میاں ولی ہند متوطن دکھن بتاریخ

دوم شہر ذیقعدہ ۱۱۵۶ ہازد ہزار و پنجاہ و شش ہجری بروز پنجشنبہ

بوقت صبح تحریر یافت۔ مالک و کاتب ابنِ دیوان عاجز المذنب ہند تقی

ولد سید ابوالمعالی است۔ کسے دعویٰ کند باطل است۔“

پنجاب یونیورسٹی میں دیوانِ ولی کے ایک قلمی نسخے میں، جو جلوس ہند شاہی کے آٹھویں سال یعنی ۱۱۳۸/۵۲۵ء کا لکھا ہوا ہے، یہ عبارت ملتی ہے :

”دیوانِ اشعار ولی مسمی سید ولی ہند مرحوم بتاریخ چہارم شہر

عمرم الحرام سنہ ۸ از جلوسِ میمنت مانوس ہند شاہ بادشاہ غازی خلد اللہ

ملکہ و سلطانہ روز چہار شنبہ وقت چاشت در بلدہ خیرالبلاد احمد آباد حیت

عن العناد غلط فقیر حقیر اضعف العباد و کاتب محبوب سبحانی نمود ہے بود

ثناء اللہ فانی سمت انجام و صورت اتمام پذیرفت۔“

غرض کہ ان تذکروں میں جو زمانی اعتبار سے ولی کے دور سے قریب ہیں،

ولی کا نام ”ہند ولی“ لکھا گیا ہے اور ”گلشنِ گفتار“ میں، جو دور ولی سے قریب تر

ہے، ولی کا نام ”ولی ہند“ لکھا گیا ہے۔ اس نام کی مزید تصدیق ۱۱۳۸/۵۲۵ء

کے ثناء اللہ کے لکھے ہوئے ”دیوانِ ولی“ سے بھی ہوتی ہے اور ۱۱۵۶/۵۱

۱۱۳۳ء کے اُس دیوانِ ولی سے بھی جو ولی کے عزیز ترین دوست سید ابوالمعالی

(جن کے ساتھ ولی نے ۱۱۱۴/۵۰ء میں دہلی کا سفر کیا تھا اور جن کا ذکر

ولی نے اپنی غزل میں بھی کیا ہے) کے لڑکے سید ہند تقی نے اپنے ہاتھ سے لکھا

تھا۔ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اگر سید ہند تقی کو اپنے والد کے عزیز ترین

دوست کا صحیح نام بھی معلوم نہیں تھا تو ایسی صورت میں اب ہم کس محقق پر

اعتدال کر سکتے ہیں؟ اگر سید نجیب اشرف ندوی مرحوم کو ۱۱۰۰/۱۶۹۵ء کا

ایک ”تمسک نامہ“ مل گیا ”جس میں بحیثیت گواہ ولی اور اس کے دو بیٹوں کے

۱۔ ۲۔ دیوانِ ولی : (قلمی)، مخزوزہ انڈیا آفس لائبریری لندن۔

۳۔ بحوالہ اورینٹل کالج میگزین لاہور، مابت نومبر ۱۹۴۱ء، ص ۱۶۔

دستخط ہیں۔^۱ تو اس سے یہ کیسے ثابت ہوا کہ یہ ولی ہے جو اردو شاعری کا بابا آدم ہے۔ ان شواہد کی روشنی میں یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ حضرت ولی کا نام ولی محمد تھا اور ولی اللہ کوئی اور بزرگ تھے جن کا تعلق وجیہ الدین علوی گجراتی (۱۵۸۹ء/۱۵۸۹ء) کے خاندان سے تھا۔

وطن کے سلسلے کی بحث کے مطالعے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ولی کے باپ یا دادا گجرات سے دکن ہجرت کر گئے تھے۔ اس ہجرت اور دکن میں رہنے کے باوجود گجرات سے ان کا تعلق باقی تھا۔ لیکن جیسے کہ غالب اکبر آباد سے اور ڈبئی نذیر احمد جینور سے دہلی آ کر دہلوی ہو گئے تھے، اسی طرح ولی بھی گجرات سے تعلق رکھنے کے باوجود دکن میں آ کر دکنی ہو گئے تھے۔ ولی نے اپنے اشعار میں کئی جگہ اپنے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے؛ مثلاً یہ دو شعر دیکھیے :

یو مکھ کی شمع سون روشن ہے ہفت اقلیم کی مجلس
ولی پروانگی کرتا تری ملکِ دکھن بہتر

ولی ایران و توران میں ہے مشہور اگرچہ شاعر ملکِ دکھن ہے دلچسپ بات یہ ہے کہ نہ احمد آباد کی مشہور تاریخ ”تاریخ احمدی“ (۱۱۵۰ھ/۱۷۳۷ء) مصنفہ مشتق لال میں اور نہ ”تحفۃ الکرام“ میں ولی کا ذکر ملتا ہے۔ کیا ممکن تھا کہ ولی جیسا مشہور شاعر احمد آباد میں دفن ہوا ہوتا اور اس کا ذکر شعرا و مشاہیر احمد آباد میں نہ آتا؟ بہر حال بڑا شاعر پوری قوم کا سرمایہ ہوتا ہے اور اس کی شخصیت علاقائیت سے بلند تر ہو کر آفاق کی منزل کو چھو لیتی ہے۔ خود ولی نے بھی یہی کہا ہے :

ہرگز ولی کے پاس تم باتان وطن کی مت کہو
جوئیہ کے کوچے میں ہے اسکوں وطن سے کیا غرض

ولی کو خاکِ دکن سے نسبت ہو یا سرزمینِ گجرات سے، یہ بحث اب اس لیے ہے معنی ہے کہ وہ اردو کلچر کا جزو بن چکا ہے۔

۱۔ ولی گجراتی : از ظہیر الدین مدنی، سلسلہ مطبوعات انجمن اسلام اردو ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، نمبر ۱، بمبئی ۱۹۵۰ء۔

نام اور وطن کی بحث کے بعد اب ہم ولی کے سنہ وفات کی طرف آتے ہیں؛ ولی کا سنہ وفات بہ شعبان بوقتِ عصر ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء بتایا گیا ہے اور اس کی بنیاد وہ قطعہ تاریخ وفات ہے جو دیوان ولی کے جامع مسجد بمبئی کے قلمی نسخے^۲ کے آخر میں درج ہے اور جسے سب سے پہلے مولوی عبدالحق مرحوم^۳ نے دریافت کیا تھا۔ قطعہ یہ ہے :

سطح دیوانِ عشق سید اربابِ دل والی ملکِ سخن صاحبِ عرفاں ولی
سالِ وفاتش خرد از سرِ الہام گفت بادِ ہنارِ ولی ساقیِ کوثر علی
(۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء)

یہ قطعہ تاریخ وفات ان وجوہ کی بنا پر صحیح معلوم نہیں ہوتا :

(۱) ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء کے بعد تک ہمیں ولی کے زندہ رہنے کا ثبوت ملتا ہے۔

(۲) یہ بات مصدقہ ہے کہ ولی جوان سال نہیں بلکہ عمرِ طبعی کو پہنچ کر مرے۔ ان کے مرشد، استاد، ساتھی وغیرہ ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء کے بیس پچیس تیس سال بعد تک زندہ رہے۔

(۳) اگر ولی، جیسا کہ ”مغزنِ نکات“^۴ میں لکھا ہے، ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ء میں دہلی آئے اور شاہ گلشن سے ملے تو یہ کیسے ممکن ہے کہ صرف سات سال کے عرصے میں وہ اپنا رنگ بدل کر دیوان بھی مرتب کر دیتے اور ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء تک وہ حیثیت بھی حاصل کر لیتے جو ولی سے مختص ہے۔ ولی کا دیوان ان کی زندگی میں مرتب ہو چکا تھا جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہے :

شاعروں میں اہم کا نام کیا

جب ولی نے کیا یو دیوان جمع

اور اس بات میں کسی شبہ کی ذرا سی بھی گنجائش نہیں ہے کہ جب ولی نے یہ شعر لکھا، وہ یقیناً زندہ تھے۔

۱۔ اس بحث کے لیے دیکھیے ”ولی کا سال وفات“ از جمیل جالبی، مطبوعہ جشنِ صد سالہ نمبر، اورینٹل کالج میگزین، ۱۹۷۲ء، لاہور۔
۲۔ فہرستِ مخطوطات جامع مسجد بمبئی : ص ۵۳۸۔ دیوان ولی : نشان ۳۷۹۔
۳۔ ولی کے سنہ وفات کی تحقیق : ص ۱۹۶، رسالہ ”اردو“ جنوری ۱۹۳۳ء۔
۴۔ مغزنِ نکات : از قائم چاند پوری، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۲۱۔

(۴) اس بات کا کسی کے پاس کوئی حتمی ثبوت نہیں ہے کہ شاہ گلشن سے ولی کی ملاقات دلی میں نہیں ہوئی۔

(۵) ولی کا دیوان، جیسا کہ مصحفی نے تذکرۂ ہندی^۲ میں لکھا ہے کہ ”در سنہ دوم فردوس آراں گاہ دیوان ولی در شاہجہان آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ“ آخر ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ع میں کیوں آیا۔ ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع سے ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ع تک یہ کہاں رہا؟ اورنگ زیب نے گولکنڈا ۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶ع میں اور بیجاپور ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ع میں فتح کر لیا تھا۔ اس دیوان کے اس سے پہلے نہ آنے کے کیا اسباب تھے؟ یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ع تک دلی میں اردو شاعری کا آغاز ہو چکا تھا۔ فائز، حاتم، آبرو وغیرہ دادر سخن دے رہے تھے۔

آئیے اب مندرجہ بالا باتوں پر غور کریں؛ فراق اور ولی کا ذکر اکثر تذکرہ نویسوں اور اہل تحقیق نے کیا ہے۔ ولی نے فراق کے ایک مصرعے کی تضمین بھی کی تھی:

ولی مصرع فراق کا پڑھوں تب، جب کہ وہ ظالم
کمر سوں کھینچتا خنجر، چڑھاتا آستیں آوے

ان دونوں کی چشمک کا ذکر بھی آیا ہے اور اس سلسلے میں ولی کا یہ شعر بار بار نقل کیا گیا ہے:

ترے اشعار ایسے نئیں فراق کہ جس پر رشک آوے گا ولی کوں
ان اشعار سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ولی اور فراق ہم عصر تھے۔ فراق کا سنہ ولادت ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ع ہے جس کا ذکر خود فراق نے اپنی مثنوی ”مرآۃ العشر“^۳ میں اپنے چار سالہ بیٹے کو مخاطب کر کے کیا ہے۔ وہ اشعار

- ۱۔ محمد اکرام چغتائی نے ”ولی اور شاہ گلشن کی ملاقات“ میں یہ بحث اٹھائی ہے جو قیاس پر مبنی ہے، اردو نامہ، ۲۳ واں شمارہ، ہابت مارچ ۱۹۶۶ع۔
- ۲۔ تذکرۂ ہندی: از مصحفی، ص ۸۰۔
- ۳۔ مرآۃ العشر: (قلبی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

یہ ہیں:

مرے حسن ہے چالیس کے چار کم توں چوتھے میں اب لیا رکھیا ہے قدم
ترے ہزار مرے مل کے چالیس سال کتنے ہیں کہ چالیس میں ہے کمال
یہ مثنوی ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع میں لکھی گئی جیسا کہ ان اشعار کے آخری مصرعے سے ظاہر ہوتا ہے:

کیا قصد تاریخ جب بولنا ہو اجمال تفصیل کے کھولنا
تو مجھ دل کیا اس وزا انتخاب ہو دیکھو جو ہے بابرکت کتاب
(۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع)

گویا ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع میں فراق کی عمر ۳۶ سال تھی جب کہ ولی کے انتقال کو چودہ ہندسہ سال ہو چکے تھے۔ ولی کے انتقال کے وقت، اگر غلطی سے ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع کو صحیح مان لیا جائے، فراق کی عمر ۲۲ سال بنتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ولی نے وہ غزلیں جن میں فراق کا ذکر آیا ہے، ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع میں بستر مرگ پر نہیں لکھی ہوں گی۔ وہ یقیناً پہلے کی ہوں گی۔ یہ ات فرین قیاس نہیں ہے کہ ولی جو ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع تک اپنی شہرت کے پام عروج پر پہنچ چکا تھا، اٹھارہ ایس سال کے لونڈے کے منہ آئے اور اس کے مصرعے پر گروہ لگائے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ فراق اپنی مثنوی ”مرآۃ العشر“ (۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع) میں یہ لکھ رہا ہے کہ اس کی ساری عمر فارسی میں صرف ہوئی اور دکھنی میں وہ سرسری طرز پر شعر کہتا ہے۔ وہ اشعار یہ ہیں:

مری عمر سب فارسی میں سری کہوں شعر دکھنی تو میں سرسری
ہکا دے وقت، جیب میں کھولنا ہو دکھنی بچن گاہ گد بولنا
لپٹ کم کیا ہوں میں دکھنی بچن رکھیا ہیں ہوں اتنے کون لے کر جتن
پھر اسی مثنوی میں فراق نے جن مرحوم شعرا کا ذکر کیا ہے ان میں لصرقی اور حسن شوق تو شامل ہیں لیکن ولی کا ذکر نہیں ہے۔ ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع تک ولی کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی۔ اور یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ مرچکا ہوتا اور فراق اس کا ذکر مرحوم شعرا کے ساتھ نہ کرتا۔ اس وقت خود فراق کی

۱۔ وہ شعر یہ ہے:

ولی مصرع فراق کا پڑھوں تب جب کہ وہ ظالم
کمر سوں کھینچتا خنجر، چڑھاتا آستیں آوے

عمر ۲۶ سال تھی۔ لیکن وجدی ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۱ع میں جب اپنی مثنوی "مخزن عشق" لکھتا ہے تو اس میں ولی کو مرحوم شعرا کی فہرست میں شامل کرتا ہے۔ وجدی کے اشعار یہ ہیں :

غواصی، ہاشمی، طالب سخن سنج ظہیر الدین جو ہے اسرار کا گنج
ولی کے وصف سے بولوں سو ٹھوڑا کہاں اوسکے تلازم کوں ہے جوڑا
کہاں لگ شاعران کے یوگونوں نانو خدا کی مغفرت اون پر اچھو چھانو
ان اشعار سے معلوم ہوا کہ ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۱ع میں ولی مرحوم ہو چکے تھے جن کی مغفرت کے لیے وجدی دعاگو ہے۔ ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع مطابق ۸ جلوس ہجرت شاہی کے ثناء اللہ کے لکھے ہوئے نسخے میں، جس کا ترقیم ہم ولی کے نام کے سلسلے میں پہلے نقل کر چکے ہیں، "دیوان اشعار ولی مسمی سید ولی ہجرت مرحوم" کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع میں ولی وفات پا چکے تھے۔ ان شواہد کی روشنی میں ولی کا سال وفات ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع کے بجائے ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع کے بعد اور ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع سے پہلے متعین ہوتا ہے۔ یہ اتنا سیدھا سادہ حساب ہے کہ اس میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں رہتی۔

اس بات کا مزید ثبوت اس سے بھی ملتا ہے کہ ولی کے مرشد، استاد اور دوست سب کے سب ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع کے بہت بعد وفات پاتے ہیں۔ شاہ گلشن کا انتقال ۱۱۴۱ھ/۱۷۲۸ع میں ہوتا ہے۔ خود فراق کا انتقال ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۱ع کا واقعہ ہے۔ مولانا نور الدین صدیقی سہروردی کا سال وفات ۱۱۵۵ھ/۱۷۴۲ع ہے۔ علی رضا سرہندی، ولی کے مرشد تھے۔ ایک شعر میں ان کا ذکر یوں آیا ہے :

بادشاہ نجف ولی اللہ پیر کامل علی رضا پایا

علی رضا کی وفات ۱۱۴۲ھ/۱۷۲۹ع میں ہوتی ہے۔ مولانا نور الدین صدیقی

- ۱۔ مخزن عشق : از وجدی (قلمی) ، افشین ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
- ۲۔ سرو آزاد : از میر غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۱۹۹ ، مطبوعہ حیدرآباد دکن ۱۹۱۳ع ۔
- ۳۔ ولی گجراتی : از ڈاکٹر ظہیر الدین بدنی ، ص ۷۱ ۔
- ۴۔ تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۶۸ ۔

کے بڑے صاحب زادے شیخ محمد صالح عرف پیر بابا کا انتقال ۱۱۳۷ھ/۱۷۲۳ع میں ہوتا ہے۔ علی رضا سرہندی کے ایک مرید شاہ رحمت اللہ کا انتقال ۱۱۳۹ھ/۱۷۲۶ع میں ہوتا ہے۔ اسی طرح ولی نے ایک شعر میں دہلی کے صوبیدار محمد یار خان کا ذکر کیا ہے۔ قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی^۳ مرحوم کا خیال ہے کہ قیام دہلی کے زمانے میں اُن سے ولی کی ملاقات ہوئی ہوگی۔ وہ شعر یہ ہے :

کیوں نہ ہوئے عشق سوں آباد یہ ہندوستان

حسن کی دلی کا صوبہ ہے محمد یار خان

محمد یار خان ولد اعتاد خان ۱۱۰۸ھ/۱۶۹۶ع میں دارالخلافہ دہلی کا صوبے دار مقرر ہوا۔ ۱۱۱۸ھ/۱۷۰۲ع میں فوج داری مراد آباد کا اضافہ ہوا اور ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع تک وہ اس عہدے پر فائز رہا۔ چادر شاہ اول کے زمانہ حکومت میں "کار نظامت و نگہبانی قلعہ دہلی" پر مقرر ہوا۔ قسرخ سیر کے زمانے میں "برچند آمد و رفت دربار نداشت امنا بنام صوبہ داری گاہ بیگمہ مقدمات خبر باو رجوع میشد و در ہنگام اقتدار سادات بارہ خانسانانی باو سپرد نمود۔ بعد از قسرخ ہجرت ہجرت کارے نداشت امنا جاگیرش تا آخر عمر بحال بود۔ در عہد محمد شاہ ہم دوسرے مرتبہ بطلب باریاب بادشاہی شدہ^۴۔" اس سے معلوم ہوا کہ محمد یار خان ابھی عہدہ ہجرت شاہی تک زندہ رہا۔ ان حالات کی روشنی میں ولی کو ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع ہی میں مار کر تحقیق کے دروازے بند کر کے بیٹھ جانا تاریخ کا ایک دلچسپ واقعہ ہے۔ جلوس ہجرت شاہی کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ع میں جب ولی کا دیوان دہلی آیا تو اس وقت ولی یقیناً زندہ تھے۔

(۳)

ولی محمد، ولی دکنی نے (جن کا انتقال ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع—۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع کے درمیان عرصے میں ہوا) جب شعور کی آنکھ کھولی تو دکنی کلچر کی وہ تہذیبی

- ۱۔ تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۳۸ ۔
- ۲۔ تذکرہ اولیائے دکن : جلد اول ، ص ۳۶۸ ۔
- ۳۔ رسالہ "مصنف" : علی گڑھ ، شمارہ ۱۲ ، ص ۱۳۴ ۔
- ۴۔ مائثر الامرا : جلد سوم ، ص ۷۱ (فارسی) ۔

اکائی بارہ بارہ ہو چکی تھی جس نے کئی سو سال تک معاشرتی ، معاشی ، مادی اور ذہنی و روحانی سطح پر اس کلچر کے سارے اجزا کو مربوط و ہم آہنگ کر رکھا تھا ۔ اس وقت حسن شوق اور اس کے شاگردوں اور پیروؤں کی آوازیں سارے دکن میں گونج رہی تھیں اور غزل کی روایت ، جو محمود ، فیروز ، خیالی سے ہوئی ہوئی حسن شوقی تک پہنچ کر لٹے امکانات کو پروانے کار لائی تھی ، اس دور کے جدید تہذیبی تقاضوں کو پورا کر رہی تھی ۔ اس صنفِ سخن میں چھوٹے بڑے تجربات و احساسات اور فکر و خیال کے ٹکڑوں کو الگ الگ ایک فارم میں بیان کرنے کی زبردست صلاحیت موجود تھی ۔ شاہی ہند کا تخلیقی ذہن اس وقت ایک شدید اندرونی کشمکش کا شکار تھا ۔ وہ فارسی کو ذریعہٴ اظہار کے طور پر باقی تو رکھنا چاہتا تھا لیکن یہ بھی محسوس کر رہا تھا کہ فارسی میں اس کی تخلیقی قوتوں اور صلاحیتوں کا اظہار بہت دشوار ہے ۔ اس صورتِ حال میں جب ولی نے دکن کی ادبی روایت کو فارسی روایت کے قالب میں ڈھالا تو ایک ایسی روشنی پیدا ہوئی کہ شال کے اہل کمال بھی ، فارسی کو چھوڑ کر ، اسی کی طرف لپکے ۔ ولی کی شاعری کے اس نئے رنگ و روپ نے بیک وقت تخلیقی ذہنوں کی اس خواہش کو بھی آسودہ کر دیا کہ وہ فارسی کو چھوڑنا نہیں چاہتے تھے اور اس دشواری کو بھی دور کر دیا کہ تخلیقی قوتوں کا اظہار فارسی میں اُن کے لیے بہت دشوار ہو گیا تھا ۔

جب ولی نے غزل کو اظہار کا ذریعہ بنایا اس وقت کم و بیش ساری دکنی روایت میں غزل کا تصور یہ تھا کہ اس سے صرف و محض عورتوں سے ”باتیں کرنے“ یا اُن کی باتیں کرنے کا کام لیا جاتا تھا ۔ حسن و جمال ، ناز و ادا ، الٹھکیلیاں ، رنگ رلیاں ، اقرار و انکار و صل ، جنس و جسم ، خارجی پہلو جی تمام موضوعات تھے ۔ ولی سے پہلے کی غزل میں کسی گہرے تجربے ، احساس ، با حیات و کائنات کے شعور کا پتا نہیں چلتا ۔ شاہی ، نصرتی اور ہاشمی کے ہاں بھی یہی تصور ہے اور محمد قلی قطب شاہ ، وجہی ، عید اللہ اور غواصی کے ہاں بھی یہی عمل نظر آتا ہے ۔ اے دے کے محمود اور حسن شوق کے ہاں اس تصور میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے اور موضوعات کے اعتبار سے ذرا تنوع پیدا ہو جاتا ہے ۔ ولی نے اسی روایت کو اپنا کر ، اس میں زندگی کے رنگا رنگ تجربات ، تشویش اور داخیات کو سمو کر غزل کے دالے کو پوری زندگی پر پھیلا دیا ۔ اس طرح ولی نے اپنی زندگی میں بیک وقت دو سطحوں پر دو شاعروں کا کام انجام دیا :

(۱) ولی نے شال اور جنوب کی زبان کو ملا کر ایک ایسا ادبی روپ

دیا جو بیک وقت دونوں کے لیے قابل قبول تھا ۔ اظہار کے اس روپ نے اردو کو فارسی کی جگہ بٹھا دیا ۔ یہ اس وقت سارے معاشرے کی شدید خواہش اور ضرورت تھی ۔

(۲) ولی نے غزل کو ، اس جدید زبان کے ساتھ ، اپنے اظہار کا ذریعہ بنا کر ، جب اس کے موضوعات میں مجازی و حقیقی دونوں پہلوؤں کو ملا کر ایک کیا اور غزل کی خارجیت و ”نحوانیت“ کو دبا کر اپنے داخلی جذبات و احساسات اور وارداتِ قلبیہ کے اظہار کا ذریعہ بنایا تو یہ ایک ایسی صنفِ ادب بن گئی جس میں زندگی کے ہر رنگ کے تجربات کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی ۔ اسی کے ساتھ حسن و عشق ، غم ، جانان و غم ، دوراں اردو غزل کی نئی علامتیں بن گئیں اور انسانی زندگی کے چھوٹے بڑے تجربات غزل کے دامن میں سمٹ آئے ۔

اس کام کے علاوہ ، جیسا کہ ہر بڑا شاعر کرتا ہے ، ولی نے قدیم روایت کے بہترین اور زندہ اجزا کو اپنی شاعری میں سمیٹ لیا اور اُن تمام آوازوں کو اپنی آواز میں جذب کر لیا جو تاریخ کے سارے مختلف تاروں سے نکل رہی تھیں ۔ ولی دکنی کی شاعری میں سارے قدیم دور کی روح بھی بول رہی ہے اور ساتھ ساتھ آئے والی نسلوں کو نئے امکانات سے متعارف بھی کرا رہی ہے ۔ اس کام کو پورا کرنے کے لیے ولی نے اُن تمام زمینوں میں غزلیں کہیں جن میں قدیم شعرائے دکن محمود ، فیروز ، خیالی ، حسن شوق ، محمد قلی قطب شاہ ، نصرتی اور شاہی وغیرہ نے ذخیرہ سخن دی تھی اور ساتھ ساتھ ایسی فارسی زمینوں میں بھی غزلیں لکھیں جو اردو کے مزاج سے مطابقت رکھتی تھیں ۔ اگر اس زاویہٴ نظر سے آپ زیرِ نظر ”تاریخ ادب“ کے اُن صفحات کا مطالعہ کریں جہاں قدیم شعرا کا مطالعہ کیا گیا ہے تو آپ دیکھیں گے کہ ولی کی آواز ان سب آوازوں سے مل رہی ہے اور اُن سے الگ بھی ہے ۔ ولی محبوب کا سراپا بیان کر رہا ہے تو اس میں ”خارجیت“ کے ساتھ ”داخلیت“ بھی شامل ہو گئی ہے ۔ غزل کی یہ روایت ، جو آئندہ دور میں اپنے عروج کو پہنچی ، اس کا سرچشمہ ولی کی غزل ہے ۔ جتنے مضامین اردو غزل سے وابستہ ہیں وہ سب ولی کے ہاں ملتے ہیں ۔ اسی لیے ولی کا نام اپنی اولیت اور روایت کے ہائی کی حیثیت سے ہمیشہ سرنہرست و زندہ رہے گا ۔

غزل عاشقانہ شاعری کی ایک صنف ہے اور حسن و عشق سے پیدا ہونے

والے جذبات و احساسات کی رنگا رنگ کیفیات کا اظہار غزل میں ہوتا ہے۔ ولی کی شاعری میں بھی حسن و عشق کا یہی جلوہ نظر آتا ہے لیکن یہاں ایک ایسے سوز اور عشق کے ایسے سادہ و پیچیدہ تجربے کا اظہار ہوتا ہے جو ایک طرف اردو شاعری میں ایک نئی چیز ہے اور دوسری طرف ہر ”زلدہ انسان“ کے دل کی آواز ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

حسن تھا پردہ تجرید میں سب سون آزاد طالبِ عشق ہوا صورتِ انسان میں آ
جلوہ گر جب سون وو جہاں ہوا نورِ خورشید پائمال ہوا
ہے ترا حسن ہمیشہ یکساں جنت سون ہمار کیوں کہ جاوے
عشق کی راہ کے مسافر کو ہر قدم تجھ گہی میں منزل ہے
اے نور جان و دیدہ ترے انتظار میں مدت ہوئی ہلک سون ہلک آشنا نہیں
سفر عشق کا اگر ہے خیال بہت دل کون زادِ راہ کرو
گل و بلبل کا گرم ہے بازار اس چمن میں جدھر نگاہ کرو
اے ولی طرز عشق آسان نہیں آزمایا ہوں میں کہ مشکل ہے
عشق میں عاشق پر جو کچھ گزرتی ہے اس کا بیان بھی احساس و جذبے کی اسی
سطح پر ہوا ہے جس میں سوز نے ایک ایسا لوچ پیدا کر دیا ہے کہ ولی کے شعر
پڑھنے یا سننے والے کے دل کو مٹھی میں لے لیتے ہیں :

عشق کے ہاتھ سے ہوئے دل ریش جگ میں کیا بادشاہ ، کیا درویش
جو ہوا رازِ عشق سے آگاہ وہ زمانے کا فخرِ رازی ہے
جیسے عشق کا تیر کاری لکے اے زندگی کیوں نہ بھاری لکے
بہر مہری خبر لینے وہ صیاد نہ آیا شاید کہ مرا حال آئے یاد نہ آیا
شرابِ شوق سے سرشار ہیں ہم کبھی بے خود ، کبھی ہشیار ہیں ہم
نہ ڈھونڈو شہر میں فرہاد و مجنوں کا ٹھکانا تم
کہ ہے عشاق کا مسکن کبھو صحرا کبھو ہریت

غرض کہ عشق کی مختلف کیفیات ، محبت و وفا کے رشتے اور رازِ عشق کا بیان ولی کی غزل میں جم کر آیا ہے اور ایسے امکانات کو بروئے کار لایا ہے جن سے اردو شاعری کے سامنے نئے راستے کھل جاتے ہیں۔

ولی کے تصورِ عشق میں وفاداری بشرطِ استواری کا عقیدہ بہت اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں عاشق نہ ہواں و س ہے کہ حسن پرستی شعار کر لے اور نہ ہرجائی ہے کہ

در در جہانگنا بھرے۔ اس وفاداری کے سبب سے اُس کے ہاں جانے ، ٹوڑنے اور اندر ہی اندر عشق کی آگ میں سلگنے کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ وہ شاہی اور نصرت کی طرح اپنے ”شکار“ سے کھیلنا نظر نہیں آتا بلکہ معشوق کی ہر ہر ادا اور اس کے خد و خال سے گرمیِ عشق کو تیز کر کے اپنی کیفیت ، جذبے اور سوز کو گہرا کرتا ہے۔ شاہی جب محبوب کو دیکھتا ہے تو اس کے ہاتھ اُس کے جسم کی طرف بڑھتے ہیں اور سیچ کے بھول مہکنے لگتے ہیں :

جوں بھڑک کئے ہیں پیو مست ہو ملیں گے
آنگ بدل رہوں اب بند کھول انگیا کا

نصرتی کہتا ہے :

یوں تاتیاں کا ہار ہے تجھ ناف پر ڈھلک
زم زم کے جوں کوئے پہ لگی رہٹ کی گھڑی
پکڑے پہ دل الگ سون لکو چپ بھواں کو تان
سنوڑے شکار ہر تو چڑاتی کہاں کیا

لیکن ولی اپنے محبوب کو دیکھتا ہے تو کہتا ہے :

لب پہ دلبر کے جلوہ گر ہے جو خال حوضِ کوثر پہ جیوں کھڑا ہے بلال
آو سر سے قدم تلک جھلک میں گویا ہے قصیدہ الوری کا
نہ جانوں خط ترا کس بے خطا پر چلا ہے آج فوجِ شام لے کر
آنکھیں ہیں یہ خوبانِ جہاں کی کہ لگی ہیں
ہوئی نہیں نرگس کی صنم تیری قبا پر
صنعت کے مصوّر نے صبا کے ’صنم‘ پر
تصویر بنائی ہے ترے نور کو حل کر
لگتا ہے مجھ کو پنچہ ’خورشیدِ رعشہ دار‘
دیکھا ہوں جب سے دستِ نگاروں نگار کا

یہاں رنگ رلیاں منانے ، جنسی تشنگی کو لذتِ وصل سے بچانے اور عاشق کے تئیدے پن کا احساس نہیں ہوتا۔ ولی کے ہاں عشق میں ایک شائستگی ہے ، سنجیدگی اور گہرائی ہے ، ضبط اور ٹھہراؤ ہے۔ یہاں اردو غزل میں تصورِ عشق پہلی بار علوی سطح پر ابھر کر سامنے آتا ہے۔ اس فرق کو واضح طور پر سمجھنے کے لیے نصرت اور ولی کے یہ دونوں شعر دوبارہ دیکھیے۔ نصرتی کہتا ہے :

یوں تاتیاں کا ہار ہے تجھ ناف پر ڈھلک
زم زم کے جوں کوئے پہ لگی رہٹ کی گھڑی

ولی کہتا ہے :

لب پہ دلبر کے جلوہ گر ہے جو خال حوضِ کوثر پہ جیوں کوٹھا ہے بلال
نصرتی محبوب کی ناف کا تاثر بیان کر رہا ہے اور ولی خال کا - دونوں میں مذہبی
روایت سے مدد لی گئی ہے - نصرتی زم زم کا ذکر کرتا ہے ، ولی حوضِ کوثر اور
بلال حبشی کا ذکر کرتا ہے - لیکن دونوں کے مزاج میں زمین آسمان کا فرق
محسوس ہوتا ہے - ولی کے ہاں شائستگی اور علویت ہے - نصرتی کے ہاں ندیدہ پن
اور ”بھوک“ ہے - نصرتی کے لہجے میں کھینچا تانی کا احساس اس لیے ہوتا ہے
کہ یہ آواز مردہ اور یہ لہجہ متروک ہو چکا ہے - ولی کے ہاں ایک مردانہ آواز
سنائی دیتی ہے اور وہ لہجہ دکھائی دیتا ہے جو آج بھی اردو شاعری کا زندہ
لہجہ ہے - یہاں فارسی روایت اردو مزاج سے شیر و شکر ہو کر ایک ایسی شکل
پنا رہی ہے جس میں ”ہندوی“ روح کی جھلک اور چھاپ بھی ہے اور ایرانی روح
کی آواز بھی - یہی وہ ”ہند ایرانی“ روح ہے جس سے برعظیم کے مسلمانوں کی
مخصوص تہذیب نے جنم لیا ہے ، جسے ہم عرفہ عام ”ہند مسلم ثقافت“ کا نام
دیتے ہیں اور جس میں سارے برعظیم کے مسلمان مشترک طور پر شریک ہیں اور
اردو زبان جس کی نمائندہ علامت ہے :

اس معانی کوں بوالہوس نادان کہوں کہ سمجھے ولی نے کیا پایا
قدیم غزل میں ، شہزادی کے زیر اثر ، محبوب کا سراپا بیان کرتا ایک عام
موضوع تھا - اس موضوع کو ولی نے بھی قائم رکھا لیکن اس کے مزاج کی
سنجیدگی ، شائستگی اور احساسِ لطافت اسے اُس سطح پر نہیں آنے دینے جس پر
پہ قلی ، شاہی ، نصرتی اور ہاشمی اتر آتے ہیں - ولی کی یہ مسلسل غزل دیکھیے
جس میں اس نے محبوب کا سراپا بیان کیا ہے - یہاں ایک جیتی جاگتی عورت کی
تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے اور دل نشیں تاثرات کا نقشہ ہمیں مسحور
کر لیتا ہے - یہاں خارجیت میں داخلیت مل جل گئی ہے :

مت غصے کے شعلے سوں جلتے کوں جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی سوں یہ آگ بجھاتی جا
تجھ چال کی قیمت سوں نہیں دل ہے مرا وائف
اے ناز بھری چنچل ٹک بھاؤ بتاتی جا
اس رین اندھیری میں مت بھول پڑوں تم سوں
ٹک پاؤں کے بچھووں کی آواز سناتی جا

مجھ دل کے کیوتر کوں پکڑا ہے تری لٹ نے
یہ کام دھرم کا ہے ٹک اس کو چھڑاتی جا
تجھ مکھ کی پریشانی میں گئی عمر سری ساری
اے بُت کی مہین ہاری اس بُت کو بچاتی جا
تجھ عشق میں جل جل کر سب تن کو کیا کاجل
یہ روشنی افزا ہے انکھیاں کو لگاتی جا
تجھ عشق میں دل جل جل کر جوگی کی لیا صورت
یکبار ارے موہن چھاتی سوں لگاتی جا
تجھ گھر کی طرف سندر آتا ہے ولی دائم
مشتاق ہے درسن کا ٹک درس دکھاتی جا

ولی کی یہ غزل خاص طور پر ہم نے اس لیے انتخاب کی ہے کہ اس میں
قدیم رنگِ سخن جھلک رہا ہے - قدیم غزل کی طرح اس کے ذخیرۃ الفاظ اور
انداز میں گیت کی شواہد شامل ہے - لیکن اس میں بھی دو باتیں قابلِ توجہ ہیں -
ایک تو وہ غامض تصور جس کا ذکر ہم اوپر کر چکے ہیں اور دوسرے وہ نئی
”آواز“ جو ”آنکھوں کو لگاتی جا“ ”پانی سوں یہ آگ بجھاتی جا“ ”آواز سناتی جا“
کے لہجے میں محسوس ہوتی ہے اور جو آج بھی اردو شاعری اور زبان کی زندہ
آواز ہے - قدیم اردو شاعری میں یہ آواز خال خال ہے اور وہ بھی دی دی
اور سہمی سہمی سی سنائی دیتی ہے ، لیکن ولی کے ہاں سب آوازیں اور لہجے زندہ
ہو جاتے ہیں - یہی وہ فرق ہے جو اس قدیم رنگ کی غزل میں بھی ہمیں دکھائی
دیتا ہے اور جو ولی کو قدیم شعرا سے الگ کر کے سرخیل شعرائے جدید بنا
دیتا ہے - آئیے اب آگے چلیں -

ولی کا عشق خیالی نہیں بلکہ حقیقی ہے - اس نے ”عشقِ مجاز“ کے اُن تمام
پہلوؤں کا تجربہ حاصل کیا ہے جو ہند ایرانی روایت کے مطابق ، عشق کی پہلی
منزل ہے :

در وادی حقیقت جن نے قدم رکھا ہے اول قدم ہے اس کا عشقِ مجاز کرنا
اور اس کے بعد اس عشق کے سرے عشقِ حقیقی سے ملا دیے ہیں :
عارفان پر ہمیشہ روشن ہے کہ فنِ عاشقی عجب فن ہے
اس تصورِ عشق کے ذریعے ولی تصوف کی روایت کو اپنے موضوعات کے پھیلاؤ
اور کم و بیش ساری علامات کے ساتھ اردو شاعری کے دامن میں سمیٹ لیتا ہے
اور اپنے نئے لہجے اور زندہ آوازوں سے ان میں ایک ایسا رنگ بھر دیتا ہے جو

آنے والی تسلوں کی نظروں میں کھب جاتا ہے۔ یہاں شائستگی و لطافت کے ساتھ ایک لرم روی، بے نیازی، درویشانہ قناعت کا احساس ہوتا ہے۔ ولی کے دیوان کی بیشتر غزلیں اسی رنگ میں ملتی ہیں :

ہر ایک سون متواضع ہو سروری یہ ہے سنبھال کشتی دل کو قلندری یہ ہے
نکال خاطر فاجر سون جام جم کا خیال صفا کر آئینہ دل کا مسکندری یہ ہے
خیال بار کو رکھ اپنے دل میں محکم کر کہ عاشقان کے نرک شیشہ بری یہ ہے
چند شعر اور سنئے :

زندگی جام عیش ہے ، لیکن فائدہ کیا اگر مدام نہیں
خودی سے اولاً خالی ہو اے دل اگر اس شمع روشن کی لگن ہے

ہایا ہوں ولی سلطنت ملکہ قناعت

اب تخت و چتر حق میں مرے ارض و سما ہے

طمع مال کی سرسبز عیب ہے خیالات گنج جہاں ہر سے ٹال
”وادی حقیقت“ میں ”یار“ سے زیادہ ”خیال یار“ اہم ہو جاتا ہے۔ یہاں بھی عشق مجاز کے اظہار کی طرح یہ محسوس ہوتا ہے کہ بات شاعر کے دل کے نہاں خانے سے نکل رہی ہے۔ چونکہ وہ سچائی شعار ہے اس لیے زاہد، واعظ، ناصح پر پہنچی کسنے کا اظہار بھی ولی کی شاعری میں ہو رہا ہے۔ تصوف کے لحاظ سے یہ فکر کا منفی پہلو ہے لیکن زاہد کی مذہب سے، واعظ کی پگڑی اچھالنے سے، ناصح پر پہنچی کسنے سے اخلاق کا وہ درس مقصود ہے جو سخت دلی اور ریاکاری کے ہرزے اڑاتا ہے۔ اس قسم کی شاعری کا مقصد اخلاق سے نفرت دلانا نہیں ہے بلکہ سچے اخلاق کی طرف لانا ہے۔ جب ولی کہتے ہیں :

زاہد کو مثل دہ نہ تسبیح ایک آن

کوچے سنی ریا سون نکلتا محال ہے

شیخ مت گھر سے نکل آج کہ خوبان کے حضور

گول دستار تری باعث رسوائی ہے

حقیقت سے تری مدت سے ہم واقف ہیں اے زاہد

عبث ہم پختہ مغزوں سے نہ کر اظہار خامی کا

کیا بے خبر ہوا ہے معلّم صنم کو دیکھ

مکتب میں اُس کے بھول گیا ہے کتاب آج

آلودہ کیوں نہ ہووے دامن پاک زاہد

جب دست نازنین میں جام شراب ہووے

لو وہ منافقت، سنگ دلی اور قول و فعل کے تضاد کی مذمت کرتے ہیں۔ جہاں وہ خود ناصح کی حیثیت میں سامنے آتے ہیں وہاں اُن کی شاعری میں تعمیم کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ زندگی کے سمندر میں گہرا غوطہ لگا کر وہ عقل و دانش کا ایک سچا مونی لائے ہیں۔ یہ وہ رنگ سخن ہے جو آئندہ دور کی شاعری میں بہت مقبول ہوا :

صحنی کے بعد عیش کا اسیدوار رہ آخر ہے روزہ دار کو اک روز عید پان
بھ کو پہنچی ہے آرسی سے یہ بات صاف دل وقت کا مسکندر ہے
بھروسا نہیں دولت تیز کا عجب نیں کہ تا ظہر آوے زوال
ولی کے ہاں ایسے اشعار کی کثرت ہے جو زندگی کے گہرے اور رنگا رنگ تجربہات کو سامنے لا کر ہمارے شعور و احساس کا حصہ بنا دیتے ہیں۔ سیدھے سادے لفظوں میں جذبے کی گہرائی سے پیدا ہونے والا تاثر پڑھنے والے کے دل پر اثر کرتا ہے اور ولی کے اشعار ہماری زبان پر چڑھ کر، ہمارے سونے ہوئے جذبوں کو جگا کر، شعور کو وسیع اور اظہار کو سہل بنا کر، ہمارا کیتھارسس، ہماری تہذیب کو دیتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

بات رہ جانے کی فاصد وقت رہنے کا نہیں

دل تڑپتا ہے شنائی لا خبر دلدار کی

شغل بہتر ہے عشق بازی کا کیا حقیقی و کیا مجازی کا

شبِ نرقت میں مولس و ہمد بے قراری و آہ و زاری ہے

مفلسی سب چار کھوتی ہے مرد کا اعتبار کھوتی ہے

باعث رسوائی عالم ولی مفلسی ہے ، مفلسی ہے ، مفلسی

پھر میری خبر لینے وہ حیات نہ آیا شاید کہ مرا حال اُسے یاد نہ آیا

صد حیف کہ وہ یار میرے پاس نہ آیا میرا سخن راست اُسے راس نہ آیا

ایسا ہوا ہے آکر تیرا خیال جی میں مشکل ہے جی سے تجھ کو اب امتیاز کرنا

ولی اس گوہر کانہ حیا کی کیا کہوں خوبی

مرے گھر اس طرح آتا ہے جیوں سینے میں راز آوے

ان اشعار میں ہمیں تشويع کا احساس ہوتا ہے۔ اس عمل سے ولی نے غزل

کا دامن اتنا وسیع کر دیا کہ اس میں ہر قسم کے خیالات، موضوعات، احساسات،

جذبات، تجربات اور واردات کے اظہار کا سلیقہ پیدا ہو گیا اور اردو غزل کو

وہ رنگ سخن مل گیا جو آج بھی زندہ و باق ہے۔

یہ رنگِ سخن ولی نے ہندوی اور فارسی بھولوں کے رنگ و بو سے بنایا ہے۔ جن اثرات کو الہوں نے اپنی غزل میں سمویا ان میں فکرِ رما، معنی و مضمون آفرینی، لفظ و معنی کا رشتہ، اثر آفرینی و درد، حلاوت، چاشنی و شیرینی، لطافت و شوق انگیزی وہ بنیادی خصوصیات ہیں جنہیں ولی نے اردو شاعری اور خصوصیت سے غزل کا جزو بنا دیا ہے۔ جن فارسی شعرا سے ولی نے یہ اثرات قبول کر کے اپنے فکر و احساس کا حصہ بنایا ہے اُن میں الوری، چالی، چاسی، عمری، خاقانی، فردوسی، ہلالی، فیضی، قدسی، طالب، شیدا، خسرو، صائب اور شوکت وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ اس معیار و اثر کا ذکر ولی نے اپنے دیوان میں جابجا کیا ہے:

اے ولی تیرے سخن کو وہ پہنچے جس کو حق نے دیا ہے فکرِ رما
ولی تو جبرِ معنی کا ہے غواص ہر اک مصرع ترا موتیاں کی لڑ ہے
اے ولی لکنا ہے ہر دل کوں عزیز شعر تیرا اس کہ شوق انگیز ہے
ہر سخن تیرا لطافت سے ولی مثلِ گوہرِ زینت ہر گوش ہے
گرچہ پابندِ لفظ ہوں لیکن دل مرا عاشقِ معانی ہے
ولی شعر میرا سراسر ہے درد خط و خال کی بات ہے خال خال

ولی شیریں زبانی کی نہیں ہے چاشنی سب کو

حلاوت فہم کو میرا سخن شہد و شکرِ دستا

یہی معیار شاعری ولی کے مخصوص رنگِ سخن کو جنم دیتا ہے۔ وہ ہر صفت میں جاتا ہے، ہر رنگِ سخن کو دیکھتا ہے، ہر موضوع کو بیان کرتا ہے، ہر چھوٹے بڑے تجربے کو لفظوں سے پکڑتا ہے لیکن اس کی فکرِ رما، شیرینی زبانی، حلاوت و لطافت کے دامن کو نہیں چھوڑتی۔ غزل چونکہ بنیادی طور پر صنفِ نازک سے کلام کرنے کا نام ہے اس لیے غزل کے طرز کا کمال سادگی، نرمی، شیرینی اور شوق انگیزی مانا گیا ہے۔ فکرِ رما کا کمال یہ ہے کہ وہ ایک ایسے طرز کو اختیار کرے جس کی بنیادی صفت سادگی ہو۔ یہ سادگی جب اپنے کمال کو پہنچتی ہے تو ایک طرف اثر و تاثیر کے اعتبار سے گہری ہو جاتی ہے اور دوسری طرف اس کا طرزِ ادا نرم ہو کر بات چیت کی زبان سے مل جاتا ہے۔ اس سطح پر نظم و نثر کے حدود میں امتیاز باقی نہیں رہتا۔ فنِ شاعری میں اے سہلِ محتج کیا جاتا ہے۔ یہ تقلیدی سطح کا ایک اعلیٰ درجہ ہے اور ہر بڑے شاعر نے اظہار کے اس درجے پر پہنچ کر اظہارِ انحصار کیا ہے۔

مشکل پسند غالب بھی اپنے غلطوں میں دوسروں کو اس سادگی کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ ولی بھی سہلِ محتج کی اس ہر اثر سادگی تک پہنچ جاتے ہیں اور یہ سادگی مشکل زمینوں میں بھی قائم رہتی ہے:

آشنائی نہیں تو جانا ہوں کیا کروں جی اُداس ہوتا ہے
کیونکہ کپڑے رنگوں ترے لہم میں عاشقی میں لباس ہوتا ہے
تیرے جدائی میں نہیں اکیلا میں درد و غم آس پاس ہوتا ہے
کم لگاہی سوں دیکھتے ہیں ولی کام اپنا تمام کرتے ہیں
دشمنِ دیں کا دین دشمن ہے راہزن کا چراغ دشمن ہے
جسے عشق کا تبرِ کاری لکے اے زندگی کیوں نہ بھاری لکے
آج سرسبز کوہ و صحرا ہے ہر طرف سیر ہے تماشا ہے
نہ ہوجھو خود بخود موان میں آڑ ہے رقیبِ روسیہ فتنہ کی جڑ ہے
یہ صرف چند مثالیں ہیں۔ ولی کے کلام کی یہ بنیادی خصوصیت ہے۔ یہ سادگی اکثر غزلوں میں عام سوال جواب اور مکالمے کا رنگ اختیار کر لیتی ہے مثلاً:

ہولیا مری نگاہ کی قیمت ہے دو جہاں

جس دیکھنے سوں دل میں ترے ہے طربِ عجیب

اس دولتِ عظیم کوں یوں مفت مانگتا

لگتی ہے جھکوں بات تری ہے ادبِ عجیب

ولی کے ہاں یہ سادگی ہر فن ہے۔ یہ اس کا طرزِ ادا ہے جس میں وہ صنائعِ بدائع کی رنگ آمیزی بھی بڑے ملیح سے کرتا ہے۔ یہ صنائع ولی کے ہاں احساس و اظہار کے ساتھ مل کر ایک ہو جاتے سے از خود پیدا ہوتے ہیں۔ ان سے اس کی شاعری میں اثر و تاثر اور حسنِ بیان پیدا ہوتا ہے۔ تشبیہ و استعارہ، تلمیح، حسنِ تعلیل، تجاہلِ عارفانہ، صنعتِ عکس، ایرادِ المثل، مراۃ النظر، مستزاد، محاکات اور ایہام وغیرہ اس کے ہاں فنی اثر اور روانی میں اضافہ کرتے ہیں۔ ولی کا کمال یہ ہے کہ اس نے اردو غزل میں یہ سب خصوصیات شامل کر کے آنے والی نسلوں کو ایک ایسے راستے پر لگا دیا کہ آئندہ دو سو سال تک اردو شاعری اس کے بنائے ہوئے راستے پر چلتی رہی۔ صنعتِ ایہام کو جس خوبی سے ولی نے استعمال کیا ہے، بہت کم شاعر اس کو پہنچ سکے ہیں۔ یہ وہ خصوصیت تھی جس کو شاہی ہند کے شعرا کی پہلی نسل نے ولی کی شاعری کی بنیادی صفت مان کر زمینِ آسمان کے قلابے ملا دیے۔ ولی نے مجاز و حقیقت کو

معنی کی سطح پر ملا کر ایک کرنے کی کوشش میں اس صنعت کو استعمال کیا تھا اور رمز و اشارہ سے معنی کے حسن بیان کو ابھارا تھا۔ اسی لیے صنعتِ ایہام ولی کے ہاں لطف دیتی ہے :

موسئی جو آ کے دیکھے تجھ نور کا تماشا

اس کو پہاڑ ہوئے پھر ”طور کا تماشا

اعجازِ حسن دیکھ کے وہ روئے با عرق پیدا کیا ہے چشمہٴ آتش سے آپ آج بھروسا نہیں دولتِ تیز کا عجب ہیں کہ تا ظہر آویں زوال معرکے میں عشق کے ہر ہوالہوس کا کام کیا دیکھ حالت کیا ہوئی منصور سے سردار کی

نہ جانوں غلط ترا کس بے خطا پر چلا ہے آج فوجِ شام لے کر میر ، سودا ، غالب ، مصحفی اور مومن کے ہاں بھی ایسے اشعار ملتے ہیں لیکن کہیں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ الفاظ سے دو معنی پیدا کرنے کی بالجبر کوشش کی جا رہی ہے۔ آئندہ دور میں جب صنعتِ ایہام ذریعے کے بجائے منزل بن گئی تو یہ اردو شاعری کی ایک ایسی ”طوائف“ بن گئی ، جس کے حیا سوڑ پھکڑپن پر ، اگلی نسل کے شعرا میرزا مظہر جانجاناں ، حاتم اور میر و سودا وغیرہ بھی کانوں پر ہاتھ دھرنے لگے۔

غرض کہ ولی کی شاعری میں اتنے پہلو ، اتنے موضوعات ، اتنے تجرباتِ زندگی سمٹ ائے ہیں کہ جس پہلو سے اردو غزل کو دیکھے اس کی واضح ابتدا ولی سے ہوتی ہے۔ ولی کی غزل میں اردو غزل کی کم و بیش وہ ساری آوازیں سنائی دیتی ہیں جو سراج سے لے کر داغ تک مختلف شاعروں کی انفرادیت کی نشانیاں بنیں اور جن سے آج تک ”بزمِ معنی کی شمع روشن ہے“۔

ولی کی ایک اور خصوصیت ان کا وہ مخصوص راگ اور وہ لہجہ ہے جس سے اردو شاعری پہلی بار بھرپور طریقے سے آشنا ہوئی اور یہ راگ اور لہجہ خود اردو شاعری سے مخصوص ہو گئے۔ اس راگ کو مسلسل غزلوں میں واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ شعروں کا مجموعی راگ ایک ہی احساس کے پھیلاؤ سے ہم آہنگ ہو کر ”سروں کو بیدار کرتا ہے اور راگ کا نرم خرام دریا بہنے لگتا ہے۔

۱۔ ولی کا شعر ہے :

اے ولی صاحبِ سخن کی زبان بزمِ معنی کی شمع روشن ہے

لمبی بھروں کی غزلوں میں یہ راگ پھیل گیا ہے اور اس میں ایک آہستہ روی پیدا ہو گئی ہے ، لیکن چوٹی بھروں کی غزلوں میں یہ راگ اپنی تیزی سے اثر کو گہرا کر دیتا ہے۔ ولی کی لہجہ ، اس کے توخم اور لہجے سے اردو شاعری کا مخصوص توخم اور لہجہ قائم ہوتا ہے۔ اردو شاعری کے قدرتی راگ (Rhythm) کو دریافت کرنے میں یہی اولیت کا سہرا ولی ہی کے سر بندھتا ہے :

اس شعر کی یہ طرح نکالا ہے جب ولی

یہ اختراع سن کے رہے دل میں سب عجب

(۴)

صغیر بلگرامی^۱ نے ولی کے اشعار کو زبان کے لحاظ سے تین قسموں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلی قسم میں وہ اشعار دیے گئے ہیں جو خاص اس وقت کی زبان میں ہیں اور جن میں تبدیلی نہیں ہو سکتی۔ دوسری قسم میں وہ اشعار دیے گئے ہیں جن کے لفظوں کی تبدیلی سے اس وقت کی زبان بن سکتی ہے اور تیسری قسم میں وہ اشعار دیے گئے ہیں جو بالکل اس وقت کی زبان اور تراکیب کے معلوم ہوتے ہیں۔ ایک وہ اشعار جو سودا ، میر اور مصحفی کے زمانے تک کی زبان میں ہیں اور دوسرے وہ جو ناسخ سے لے کر حال کے زمانے تک کی زبان میں ہیں۔ پہلی قسم یعنی ایسے اشعار کی تعداد بہت کم ہے جن میں خالص دکنی ، گجری اور ہندوی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں لیکن یہ زبان بھی ، اگر اس کا مقابلہ قدیم شعرا سے کیا جائے تو بہت صاف اور سادہ نظر آئے گی۔ دیوان میں دوسری قسم کے اشعار کی تعداد کافی ہے اور ان میں چند مخصوص الفاظ ، جو دکنی میں رائج تھے ، استعمال میں لائے گئے ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان کی زبان بھی تیسری قسم کے اشعار جیسی ہے۔ تیسری قسم کے اشعار ہمارے دور کی زبان جیسے ہیں۔ زبان کی سطح پر ایک طرف ولی نے گزشتہ دو سو سال کی زبان کو جدید رنگ سے ملا کر اپنی شاعری میں جذب کیا اور دوسری طرف اُسے آئندہ آنے والی دو صدیوں کی زبان سے بھی ملادیا۔ اس طرح دسویں صدی ہجری سے لے کر تیرھویں صدی ہجری تک کی زبان ولی کے کلام میں موجود ہے۔ یہ وہ تعمیری صلاحیت ہے

۱۔ جلوۂ خضر : سید فرزند احمد صغیر بلگرامی ، ص ۶۶ - ۷۶ ، مطبوعہ مطبع نور الانوار ، آرہ ، باز اول۔

جس کی داد ہمیشہ دی جاتی رہے گی۔

ولی کی غیر معمولی زبان دانی اور تعمیری صلاحیت و شعور پر ہمیں ذرا دیر کو حیرت ضرور ہوتی ہے لیکن تہذیبی اور سماجی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ دکن میں زبان کی دو صورتیں ہو گئی تھیں۔ ایک وہ جو دولت آباد کے علاقے سے باہر دکن کے دراوڑی علاقوں میں رائج تھی۔ اس زبان کو شمال کے مرکز دہلی سے تعلق رکھنے کے کم مواقع ملے تھے۔ دوسری وہ زبان جو دولت آباد اور اس کے نواح میں رائج تھی اور جس کا مرکز اس وقت اورنگ آباد تھا۔ دولت آباد اورنگ آباد سے صرف سات میل کے فاصلے پر واقع ہے۔ مغلوں کے حملوں اور فتوحات کا اثر یہ ہوا کہ ایک بار پھر شمالی ہند والے دولت آباد کے علاقے میں آباد ہو گئے اور شمال کی زبان یہاں کے گلی کوچوں میں رائج ہو گئی۔ یہی وہ زبان ہے جو ولی کو ایک حد تک بنی بنائی ملی اور جسے اپنا کر تخلیقی صلاحیتوں سے اپنی شاعری میں نکھارنا جس میں فارسی طرز احساس نے، کلچر، زبان، اسالیب، لہجے، موضوع، ذخیرۃ الفاظ اور محاوروں نے ایک ایسا مخصوص رنگ زبان و سخن پیدا کیا جو ولی کے ساتھ مخصوص ہے۔ اگر دکن میں شاعری کی اتنی پرانی روایت موجود نہ ہوتی اور شمال کی زبان اس طور پر دکن نہ پہنچتی تو ولی کے لیے یہ کارنامہ انجام دینا بھی ممکن نہ ہوتا۔ ولی سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی تبدیلیوں کے ایک ایسے دور میں پیدا ہوئے جب خود معاشرے کو، زبان کو، شاعری کو ایک ایسے ہی شخص کی ضرورت تھی جو دکن کی ادبی روایت کو شمال کی زبان اور فارسی روایت سے ملا کر ایک ایسا رنگ پیدا کر دے جو نہ صرف سب کے لیے قابل قبول ہو بلکہ جس میں تخلیقی ذہنوں کو نئے امکانات بھی نظر آئیں۔ یہی کام ولی دکنی نے انجام دیا۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ولی کے ہاں زبان کا ارتقا ایک طرف دکھتی ہے ریختہ کی طرف ہو رہا ہے اور ساتھ ساتھ ریختہ سے اردو سے معاشی کی طرف بھی۔ یہ دو نسلوں کا کام ولی نے خود انجام دیا۔ ولی کے بعد آگے چل کر اردو کے ”دو اسکول“ ہو گئے؛ ایک وہ شاعر جن کے کلام میں بقول فراق گورکھپوری ”اردو پن“ پایا جاتا ہے اور دوسرے وہ جن کے کلام میں ”فارسی پن“ ملتا ہے۔ ولی ان دونوں سکولوں کے پیش رو ہیں۔ تاریخ ادب کا تقابلی مطالعہ بتاتا ہے کہ ولی اردو کو اس مقام سے کہیں آگے لے گئے جو مقام انگریزی زبان کے چوسو کے ہاں نظر آتا ہے۔ ولی کے ہم عصر ڈرائڈن کی زبان ارتقا کے لحاظ سے ولی سے آگے ضرور ہے لیکن اسپنسر کی زبان اور ولی کی زبان ایک ہی درجہ ارتقا

پر کھڑی دکھائی دیتی ہیں۔ ولی نے اردو زبان کو ایک ایسے مقام پر پہنچایا جہاں سے اس کے ارتقا کی ہر صورت کا آغاز ہو سکتا تھا۔ اسی لیے ولی کی زبان آئندہ کی زبان کی نشان دہی کرتی ہے۔

اس رنگ زبان و بیان کے نکھارنے میں ولی نے، جیسا کہ ہم لکھ چکے ہیں، فارسی زبان سے دل کھول کر استفادہ کیا اور اس کے ضرب الامثال، روزمرہ اور اشعار کو ریختہ کے قالب میں ڈھالا۔ ولی کے ترجموں کی خصوصیت یہ ہے کہ اس نے فارسی زبان کی ”دوشیزگی“ کو بھی اپنے ریختہ میں قائم رکھا ہے۔ ایسے اشعار کا شمار ممکن نہیں ہے جن میں ولی کے اشعار خیال و اظہار کی سطح پر فارسی اشعار سے ٹکراتے ہیں لیکن ایسے اشعار کی مثالیں ضرور دی جا سکتی ہیں جن میں ولی نے فارسی شعر کا ریختہ میں ترجمہ کیا ہے یا فارسی زبیں کو اپنی غزل میں استعمال کیا ہے۔ ”شعر الہند“^۱ میں ایسی کئی مثالیں دی گئی ہیں۔ امیر خسرو کی مشہور غزل ہے:

جاں ز تن پردی و در جانی بنوز دردا دادی و درمانی بنوز
اسی زمین میں ولی کا شعر دیکھیے:

تو ہے رشکِ مادرِ کنعانی بنوز تجھ کو ہے خواباں میں سلطانی بنوز
نظیری کی غزل کا مطلع ہے:

چہ خوش است با دو یکدل سرِ حرف باز کردن
سخنِ نہفتہ گفتن، گلہ دراز کردن

ولی کی غزل کا ایک شعر اسی زمین میں دیکھیے:

ہے ناز میں صنم کا زلفاں دراز کرناں نشہ کا عاشقاں پر دروازہ باز کرناں
نظیری کی غزل کے اس شعر کو:

نچنان گرفتہ جا ہیمان جانِ شیریں کہ تو ان ترا و جانِ را زہم امتیاز کردن
ولی نے اس طرح ”ریختنایا“ ہے:

ایسا ہا ہے آ کر قبرا خیال جیو میں
مشکل ہے جیو سوں تجھ کو اب امتیاز کرنا

۱۔ شعر الہند: حصہ اول، عبدالسلام ندوی، ص ۲۷-۲۸، مطبع معارف، اعظم گڑھ، طبع سوم ۱۹۵۲ ع۔

امیر خسرو کا شعر ہے :

از صر ہالین من برخیز اے نادان طیب

درد بند عشق را دارو بجز دیدار نیست

ولی نے اس مضمون کو اس طرح باندھا ہے :

مجھ درد پر دوا نہ کرو تم حکیم کا رین وصل نہیں علاج برہ کے سقیم کا

خواجہ حافظ کا مصرع ہے : ع

بہ آب و رنگ و خال و خط چہ حاجت رونے زبیا را

ولی نے اس مصرعے کو یوں اپنایا ہے :

لباس خوب کی حاجت نہیں حق کے سنوارے کو

نظیری کا شعر ہے :

تفقیّر حال ما ز نگہ می توان نمود حرفی ز حال خویش بہ سیا لوشته ایم

ولی کا شعر ہے :

بیتم نے قدم رفیع کیا میری طرف آج

بہ نقش قدم صفحہ سیا پہ لکھا ہوں^۲

اسی طرح فارسی محاوروں کے ترجمے بھی کثرت سے کیے ہیں۔ چند مثالیں^۳ یہ ہیں :

دل بستن = دل باندھنا

ع : ولی جن نے نہ باندھیا دل کوں اپنے نونہالوں سے

خوش آمدن = خوش آنا

ع : نہ جاؤں صحن گلشن میں کہ خوش آنا نہیں مجھ کوں

دم زدن = دم مارنا

ع : بھبھوئی مکھ پہ لیا دم مارے ہے خاک ساری کا

دامن گرفتن = دامن پکڑنا

ع : تو بہتر یوں ہے جا دامن پکڑ عشق مجازی کا

شیوہ گرفتن = شیوہ لینا

ع : لیا ہے اس سبب دل نے مرے شیوہ گدائی کا

روا داشتن = روا رکھنا

ع : رکھتا ہے کیوں جفا کو مجھ پر روا اے ظالم

۱۔ ۲۔ ولی گجراتی : از ڈاکٹر ظہیر الدین مدنی ، ص ۱۲۰ ۔

۳۔ ایضاً ص ۱۲۴-۱۲۹ ۔

آب کردن = آب کرنا

ع : اے ولی دل کو آب کرتی ہے

نماز کردن = نماز کرنا

ع : کرتی ہیں تیری ہڈیاں مل کر نماز گویا

گرم شدن بازار = بازار گرم ہونا

ع : ہوا ہے گرم تیرے عشق کا بازار ہر جانب

عبارت بودن = عبارت ہونا

ع : وہ زلف و رخ کہ جن سے عبارت ہے دن و رات

حساب گرفتن = حساب لینا

ع : لینا ہے اس کے ناز و ادا کا حساب آج

نمایش کردن = نمایش کرنا

ع : مجھ مکھ کا نور جب سوں نمایش کیا ولی

کمر بستن = کمر باندھنا

ع : آیا جو کمر باندھ کے تو جو رو جفا پر

جا کردن = جا کرنا

ع : گوہر اس کی نظر میں جا نہ کرے

چشم داشتن = چشم رکھنا

ع : چشم رکھتا ہوں اے سخن کہ پڑھوں

جفا کشیدن = جفا کھینچنا

ع : سدا عاشقان کھینچتے ہیں جفا

بشک دادن = بشک ہونا

ع : اے دوستان بشک ہوا ہوں میں ہوش سے

فارسی محاوروں اور روزمرہ کے ترجموں کا یہ رجحان نہ صرف ولی کے بعد کے

دور میں نظر آتا ہے بلکہ میر و سودا ، ناسخ و آتش ، میر حسن و انیس اور غالب

و انبال تک قائم رہتا ہے ۔ اس رجحان نے اردو شاعری کے دامن کو وسیع کر کے

اظہار کی قوتوں کو دوبالا کیا ہے ۔ آج ترجموں کا یہی رجحان انگریزی محاوروں ،

نقروں اور روزمرہ کے ذریعے اردو زبان کے دامن کو وسیع کر رہا ہے ۔

غزل ، جس کا مطالعہ ہم نے تفصیل سے کیا ہے ، ولی کے ہاں بنیادی

صنف سخن کی حیثیت رکھتی ہے ۔ اس میں وہ ساری خصوصیات شاعری آجاتی

ہیں جن کی وجہ سے ولی اردو شاعری کا بار ادا کر رہا ہے۔ لیکن ”کاپات“ میں غزل کے علاوہ اور اصنافِ سخن بھی ملتی ہیں۔ قصیدہ، جو بادشاہوں کے دور میں شاعری کا خاص میدان تھا، ولی کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن اس صنفِ سخن کو اس نے کسی بادشاہ یا امیر کی مدح کے لیے استعمال نہیں کیا بلکہ حمد، ثناء، منقبت اور مدح مرشدِ طریقت کے لیے استعمال کیا ہے۔ ولی کے قصیدے طویل نہیں ہیں اور نہ ان میں مشکل جملوں میں طبع آزمائی کر کے قادر الکلامی دکھائی گئی ہے البتہ اچھوٹے خیالات، شوکتِ الفاظ اور زورِ طبیعت کے اوصاف سے ان کے قصیدے ضرور معمور ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاہ گلشن سے ملاقات سے پہلے ولی کی توجہ قصیدوں کی طرف رہی کیونکہ ان قصیدوں میں دکنی اثر بمقابلہ غزل کے زیادہ ہے۔

قصیدوں کے علاوہ کچھ ترکیبِ بند اور ترجیع بند بھی ملتے ہیں جن میں قصیدوں کا رنگ غالب ہے۔ ان میں شاہ وجیہ الدین کی مدح والا ترجیع بند خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ جیسے غالب نے اکثر اپنی غزلوں میں مدحیہ شعر کہہ کر حقِ دوستی ادا کرنے کی کوشش کی ہے، اسی طرح ولی کے ہاں بھی غزل کے اشعار میں مختلف دوست احباب اور بزرگوں کے نام آتے ہیں جن میں سید ابوالعالی، گوہند لال، اسرت لال، کہیم داس، محمد مراد، محمد یار خان، علی رضا اور شمس الدین وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ مجموعی حیثیت سے ولی کے قصیدے اور دوسری اصنافِ سخن محض تاریخی دلچسپی رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں قصیدے کی وہ نوعیت نہیں ہے جو نصرت کے ہاں ماتی ہے جہاں یہ صنفِ چلی بار اپنے عروج و کمال کو پہنچ جاتی ہے۔

ولی نے ”قطعات“ بھی لکھے ہیں جن میں تعریفِ گجرات و تعریفِ شہرِ سورت قابلِ ذکر ہے۔ رباعیوں کا موضوع بے ثباتیِ دہر، نعتِ رسول اور درسِ اخلاق ہے۔ کچھ رباعیوں میں وارداتِ عشق بھی بیان کیے گئے ہیں۔ ان سب اصنافِ شاعری کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ولی کی صلاحیتوں کے جوہر محزل اور صرف غزل میں کھلے ہیں۔

ولی بحیثیت ”اثر“ ایک بڑا شاعر ہے۔ اس اثر کو سمجھنے کا ایک طریقہ تو یہ ہے کہ دیکھا جائے کہ وہ صنفِ سخن اور رنگِ کلام جو ولی نے کمالِ خوبی سے استعمال کیا اس سے اس کے اپنے دور کے شعرا کس حد تک متاثر ہوئے اور بعد کے شعرا نے اسے کس حد تک قبول کیا۔ اگر کوئی بڑا شاعر

ایسا ہے جو اپنا رنگِ سخن بنا کر اس کے سارے امکانات کو خود ہی اپنے تصرف میں لے آتا ہے تو ایسے شاعر کا فیض اس شاعر کے مقابلے میں کم ہوتا ہے جو اپنا رنگِ سخن بنانے کے باوجود امکانات کے سرے نکال کر دوسروں کے لیے چھوڑ جاتا ہے۔ ولی ایک ایسا ہی شاعر ہے جس نے امکانات کا وسیع راستہ آنے والے شعرا کے سامنے کھول دیا اور جس پر چل کر اردو غزل وہاں پہنچ گئی جہاں وہ آج نظر آتی ہے۔ ولی کے بعد آنے والے شعرا نے غزل کو بنیادی صنفِ سخن کی حیثیت سے قبول کر لیا اور ولی کی غزل کے رجحانات اردو غزل کے بنیادی رجحانات بن گئے۔ یہ بات یاد رہے کہ آگے چل کر جتنے رجحانات نمایاں ہوئے وہ خواہ عشقیہ شاعری کا رجحان ہو یا ایہام پسندی کا، لکھنوی شاعری کی خارجیت اور رستی چوٹی والی شاعری ہو، مسائلِ تصرف کے بیان والی شاعری ہو یا ایسی شاعری ہو جس میں داخلیت اور رنگِ تہرات کا بیان ہو یا اصلاحِ زبان و بیان کی تحریک ہو، سب کا مبداء ولی ہے۔ ولی کا اجتہاد اتنا بڑا ہے کہ اردو غزل نے جو رخ بھی بدلا اس میں ولی ہی کو روبرو پایا۔ چار نے جیسے فرانسیسی زبان و ادب کی مدد سے انگریزی زبان و ادب کو ایک نیا معیار دیا، ویسے ہی ولی نے فارسی کی مدد سے اردو کو ایک نیا اور بڑا معیار عطا کیا۔ اسی لیے زبان کو ایک معیار پر لانے، غزل کو مضبوط بنیادوں پر کھڑا کرنے اور اردو شاعری کو ایک نیا رخ دینے والے کی حیثیت سے ولی کا بابِ سخن‘ تاقیامت کھلا رہے گا۔



۱۔ ولی کا شعر ہے :

راہِ مضمونِ تازہ بند نہیں
تاقیامت کھلا ہے بابِ سخن

سراج نے اُس کی عشقیہ شاعری کے رنگ کو اپنایا اور دعویٰ کیا :
 تجھ مثال اے سراج بعد ولی کوئی صاحب سخن نہیں دیکھا
 شہلی ہند میں آبرو و حاتم نے ایہام کے رنگ کو اپنایا اور کہا :
 آبرو شعر ہے ترا اعجاز گرو ولی کا سخن کراست ہے
 حاتم نے کہا :

حاتم یہ فن شعر میں کچھ تو بھی کم نہیں
 لیکن ولی ولی ہے جہاں میں سخن کے ایچ
 اور ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں ولی کے اثر اور استادی کا واشگاف الفاظ
 یوں اعتراف کیا کہ :

”در شعر فارسی پیرو میرزا صائب است و در ریختہ ولی را استاد میدانند۔“
 اشرف ، رضا اور ثنا وغیرہ ولی کے شاگرد ہیں۔ فراق ، آزاد ، داؤد ، سراج اور قاسم
 وغیرہ اس کے معاصر اور فوراً بعد کی نسل کے شعرا ہیں۔ فائز ، حاتم ، آبرو ،
 یک رنگ ، ناجی ، مضمون وغیرہ نے اُس کی آنکھیں دیکھی تھیں اور اس کا کلام
 سنا یا پڑھا تھا۔ یہ وہ شعرا ہیں جو ولی کی آخری عمر میں مشہور ہونا شروع
 ہوئے یا اُس کی وفات کے بعد شہرت کے دربار میں داخل ہوئے۔

سید محمد فراقی^۲ (۱۰۹۷ء — ۱۱۳۳ھ/۱۸۵۵ء — ۱۸۷۱ء) ولی کا وہ ہم عصر^۳ ہے
 جس کا ذکر خود ولی نے اپنے کلام میں دو جگہ کیا ہے۔ ایک جگہ فراق
 کے دعوے کا جواب دیتے ہوئے :

ترے اشعار ایسے ہیں فراق کہ جس پر رشک آوے گا ولی کون
 اور دوسری جگہ فراق کے مصرع پر گیرہ لگاتے ہوئے :

ولی مصرع فراق کا پڑھوں تب جب کہ وہ ظالم

کمر سوں کھینچتا خنجر ، چڑھانا آستیں آوے

فراق کی ساری عمر فارسی گوئی میں گزری اور دکنی کی طرف اُس کی توجہ^۴ بعد میں

۱۔ شاہ حاتم — حالات و کلام : مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار ، ص ۶۱ ،
 مکتبہ خیابان ادب لاہور ، ۱۹۶۳ء۔

۲۔ فراق تخلص ہے میرا مدام — ولے اصل سید محمد ہے نام
 ”مرآۃ العشر“ خطوط انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

۳۔ مجموعہ نغز : قدرت اللہ قاسم ، ص ۳۹۸ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور۔

۴۔ ”مرآۃ العشر“ : (قلمی) میں فراق نے لکھا ہے :
 میری عمر سب فارسی میں سری کہوں شعر دکھائی تو میں سرسری

معاصرین ولی اور بعد کی نسل

عہد آفریں شاعر کی پیدائش کسی تہذیب کی زندگی میں ایک عظیم واقعہ
 ہوتی ہے۔ ایسا شاعر تہذیب کے جس لمحے میں پیدا ہوتا ہے اور تہذیب کے وہ
 عوامل جو اُس کی پیدائش کا موجب بنتے ہیں ، پورے طور پر اُس کے قبضہ قدرت
 میں ہوتے ہیں۔ روح عصر اُس کے خون میں گردش کر رہی ہوتی ہے اور اُس کی
 زبان زمانے کی زبان بن جاتی ہے۔ وہ جو کچھ لکھتا ہے معاشرے کی روح اُس سے
 آسودہ ہوتی ہے اور معاشرہ اُس کے افکار و اظہار کو قبول کرنے کے لیے اندر
 سے تیار ہوتا ہے۔ ولی دکنی ، جس کا تفصیلی مطالعہ ہم پچھلے باب میں کر چکے
 ہیں ، تہذیب کے ایک ایسے ہی لمحے میں پیدا ہوا اور اسی لیے اُس کی آواز سارے
 ہر عظیم میں گونج گئی اور اُس کی شاعری کا ڈنکا چاروں طرف بجنے لگا۔ اُس نے
 زبان و بیان کو ایک نیا معیار دیا۔ غزل کو کرسی صدارت پر بٹھا دیا اور اپنی
 شاعری سے امکانات کے اتنے سرے ابھارے کہ ولی کا اثر زمانے کے ساتھ ساتھ بڑھتا
 اور پھیلتا چلا گیا۔ اُس کے معاصرین اور فوراً بعد کی نسل نے اُس کی پیروی دو
 طرح سے کی ؛ ایک یہ کہ ولی کے رنگ سخن ہی میں شعر کہنے کی کوشش کی
 اور دوسرے اس کے مختلف رنگوں میں سے ایک رنگ لے کر اُسے اس کثرت سے
 استعمال کیا کہ جلد ہی اس رنگ کے خلاف ردِ عمل کی تحریک کا آغاز ہو گیا اور اب
 شعرا نے اُس کی شاعری کے دوسرے رنگ کو اختیار کرنا شروع کیا۔ اس طرح
 مختلف ادوار میں مختلف شعرا ابھرے جن پر ولی کی استادی کی سہرا واضح طور پر
 ثبت ہے۔ داؤد نے ولی کے رنگ میں شعر کہے اور کہا :

کہتے ہیں سب اہل سخن اس شعر کون سن کر
 تجھ طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا
 سند بو بس ہے تجھے مصرع ولی داؤد
 کہ بچکوں شور قیامت سے بے نیاز کیا

ہوئی۔ جن شعرا نے دہلی کا سفر کیا تھا ان میں ولی، آزاد اور بیچارہ کے علاوہ فراق کا نام تذکروں میں آتا ہے۔ فراق کے کلام کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر ”دکنی زبان“ کا شاعر ہے جس کے پیرایہ، اظہار پر ”ریختہ“ نے اتنا گہرا اثر ڈالا کہ وہ آج بھی آسانی کے ساتھ سمجھ میں آ جاتا ہے۔ پورے طور پر ریختہ کو اختیار نہ کرنے کا سبب فراق کی وہ بیجاپوری زبان تھی جو اس کی گھنٹی میں بڑی ہوئی تھی۔ اسی لیے اس کی شاعری ولی کے لیے کوئی قابلِ رشک چیز نہیں تھی۔

فراق نے غزلیں بھی لکھی ہیں اور ایک طویل مثنوی ”مرآۃ العشر“ (۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع) بھی تصنیف کی ہے۔ غزلوں میں قدیم شعراے دکن کے مقابلے میں فراق کی زبان اتنی صاف ہو گئی ہے کہ ریختہ کی گہری چھاپ اس پر ماتی ہے۔ لیکن بیجاپوری اسلوب کی وجہ سے متروکہ دکنی الفاظ کا اثر بہت واضح ہے۔ فراق کی شاعری کی زبان ولی کے دورِ اول کی زبان سے مزاجاً قریب ہے۔ غزلوں میں دو قسم کے موضوعات ملتے ہیں؛ ایک تو عشقہ جس میں جذباتِ عشق، خواہش و وصل، ہجر کی ٹڑپ، محبوب کی ہر ادا پر جان و دل سے فریفتہ ہونے کا اظہار ملتا ہے اور دوسرا ناصحانہ ہے جس میں فحاشی پر زور، ہوس و طمع سے نفرت، دشمن کو صاف کر دینے کی تلقین، درویشی، نیکی اور عزت نشینی کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ بعض اشعار میں بیان کی صفائی بھی قابلِ توجہ ہے۔ عاشقانہ اشعار جذبے کے اظہار کی وجہ سے آج بھی کسی حد تک متاثر کرتے ہیں۔ یہ چند اشعار دیکھیے:

مجھے اے حسن کا صاق لبان کا مے پلاتا نہیں
ارے ظالم میں سرتا ہوں مجھے کچھ رحم آتا نہیں

۱۔ قائم نے ”غزلِ نکات“ میں لکھا ہے: ”چنانچہ ابنِ عزیز (فقیر اللہ آزاد) و شخصے فراقی قلمی کہ پندہ از احوالی کہا پنبی اطلاع ندارم، در زمانے کہ محمد یار خان صوبدار دہلی بود، بہ اتفاق ہم برائے دیدنِ وے بہ دارالخلافت آمدند،“ ص ۱۸، مطبوعہ مجلس ترقی ادب، لاہور۔

۲۔ ”مرآۃ العشر“ کے ہاتھوں باب کے عنوان سے بھی فراق کے نام اور وطن پر روشنی پڑی ہے:

وصف سید محمد کا مگر (کذا) رہے مدینے میں چھوڑ بیجاپور

لگو سورج کون مہوں دیکھلا کہ آب و تاب کھوئے گا
مثل مشہور جنگ میں ہے جلے کون کوئی جلاتا نہیں
گرمی کدی - سردی کدی، سرخی کدی، زردی کدی
ہر آن میں کئی رنگ ہیں، نہیں عاشقان کی یک صفت
”منجہ“ اس مکتبِ مجازی میں جو عشقِ استاد نہ ہوا
تو میرے دل کی کثرت کا سبقِ ارباب نہ ہوتا
ہمنا کے دل کو جس دم تم لے چلے پیارے
مونہ نکلتے رہ گئے یہ ہمدم سبھی بھارے
فراق کشتہ ہوں اس آن کا جس دم کہ وہ ظالم
کمر سوں کھینچتا خنجر، پڑھانا آستین آوے

ناصرانہ انداز کی ایک غزل دیکھیے:

سچے دلیان کا کام نا لینا بات سٹ کر یو جام نا لینا
پھوڑ شیشہ پھتر یو جام پچھاڑ اے حلالی حرام نا لینا
جنگ میں درویش جز ہے مستغنی خسرواں کا سلام نا لینا
جو قلندر ہے اصل گوشہ نشین بھیک اس کا غلام نا لینا
دوستی دوستان سوں سب بی کریں خصم نے انتقام نا لینا
شکر کرنا جو کچھ دیا سو خدا منتِ صبح و شام نا لینا
عشق کا خاص نام لیو تو لیو بول ہوس پر کدام نا لینا
اے فراقی سخن کی قیمت کون بس ہے تحسین، دام نا لینا

زبان و بیان کا بھی انداز فراق کی مثنوی ”مرآۃ العشر“ (۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع) میں نظر آتا ہے۔ ”مرآۃ العشر“ میں قیامت کے واقعات اور علامات کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ساری مثنوی ۲۲ ابواب میں تقسیم کی گئی ہے اور

۱۔ یہ غزل اور اوپر کے مشرقی اشعار قلمی بیاض انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی سے لیے گئے ہیں۔

۲۔ ہوالہوس۔

۳۔ سالِ تصنیف ”مرآۃ العشر“:

تو مجھ دل کیا اس وزا انتخاب یو دیکھو جو ہے با ہرکت کتاب

(۱۱۳۳ھ)

(قلمی، انجمن)

ہر باب ایک شعر سے شروع ہوتا ہے جو بطور عنوان لکھا گیا ہے۔ ان تمام عنوانات کے اشعار کو، جو ایک ہی بحر اور قافیے میں لکھے گئے ہیں، جمع کرنے سے ایک قصیدہ بن جاتا ہے جس سے پوری مثنوی کا اجالی خاکہ نظر کے سامنے آ جاتا ہے۔ عنوانات کا یہ وہی طریقہ ہے جو لصرق کے ”علی نامہ“ میں ہاشمی کی ”یوسف زلیخا“ اور دوسری بیجاپوری تصانیف میں ملتا ہے۔ اس مثنوی میں فراق نے روزِ حشر اور قیامت کی دس علامتوں کی تفصیل، جزا و سزا، میدانِ حشر و ہل و صراط کے ذکر سے نیکی کی تلقین کی ہے۔ اس مثنوی سے جہاں فراق کے حالاتِ زندگی، وطن، عمر، علمیت و استعداد اور عقائد پر روشنی پڑتی ہے وہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی اُس نے اپنے چار سالہ بیٹے کے لیے لکھی تھی جو بڑا ہو کر اس سے ہند اور نیکی کا درس حاصل کرے گا۔ مثنوی لکھنے وقت فراق کی عمر ۳۶ سال تھی۔ ”مرآۃ العشر“ زبان و بیان اور ہیئت و فن کے اعتبار سے دکنی مثنویوں کی روایت میں کوئی اضافہ نہیں کرتی۔ ولی کے معاصرین میں جب فراق کو دیکھتے ہیں تو وہ ولی تو کچھ سراج، داؤد اور قاسم کے قد کو بھی نہیں پہنچتا۔ اس کی ادبی خدمت یہ ہے کہ اس نے شاعری کی روایت کو دہلی میں مقبول و مروج کرنے میں حصہ لیا اور شعرائے دہلی نے فراق اور آزاد کے رنگِ سخن کی پیروی کی ۲۔

ظہیر اللہ آزاد (جن کو کئی تذکرہ نگاروں نے محمد فاضل آزاد بھی لکھا ہے) کے ایک شعر کے مصرعِ ثانی پر بھی ولی دکنی نے گرہ لگائی تھی۔ آزاد کا شعر یہ ہے :

سب صیغتمیں جہاں کی آزاد ہم کو آئیں
ہر جس سے یار ملتا ایسا ہنر نہ آہا

ولی کا شعر یہ ہے :

آزاد سے سنیا ہوں یہ مصرعہ مناسب جس سے کہ یار ملتا ایسا ہنر نہ آہا
میر تقی میرؒ نے لکھا کہ ”بسیار بصفا حرف میزد۔“

ناظرین! یہ وہ دور ہے کہ دہلی میں شعرا کا ایک ایسا گروہ پیدا ہو چکا ہے جو باقاعدگی سے رشتہ میں دادِ سخن دے رہا ہے۔ جس کے لیے شاعری کی

- ۱۔ اس کا حوالہ ولی کے سالِ وفات کے سلسلے میں پہلے باب میں آ چکا ہے۔
- ۲۔ غزلیں نکات : از قائم چاند پوری، (مرتبہ ڈاکٹر افتداح حسن)، ص ۱۸۔
- ۳۔ نکات الشعرا : از میر تقی میر، ص ۱۰۰، مطبوعہ نظامی پریس ہدایوں۔

بنیادی صنفِ غزل ہے اور ایہامِ حسنِ شاعری کا درجہ رکھتا ہے۔ اس رنگِ سخن کے اثرات دکن تک پہنچ رہے ہیں اور یہاں کے شعرا کی نئی نسل بھی اس کی طرف جھپک رہی ہے۔ لیکن اس جھکاؤ کے باوجود ایہامِ یہاں کی شاعری کا بنیادی رجحان نہیں ہے، بلکہ بیشتر ولی کی شاعری کی پیروی کر کے دائرِ تکرار دے رہے ہیں۔ ولی کے فوراً بعد کے شعرا میں مرزا داؤد بیگ، داؤد اورنگ آبادی (م۔ ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع) وہ صاحبِ دیوان شاعر ہے جس نے ولی کے رنگِ سخن کی شعوری طور پر پیروی کی اور بار بار خود کو ولیؒ ثانی کہہ کر اظہارِ افتخار کیا :
حق نے بعد از ولی مجھے داؤد صوبہ شاعری بحال کیا
ولی ثانی نہیں داؤد لیکن غزل کہتا ہے ہر ایک با تلامذہ
علی کی ہے قسم! سن شعر میرا کہے عالم ولی ثانی جی ہے
کبھی کہتا ہے :

کہتے ہیں سب اہلِ سخن اس شعر کون سن کر
تجھہ طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا
کان ہے اس وقت میں ولی داؤد
جو کہوں میں سخن کا والی ہوں
بعد از ولی ہوئے ہیں کئی شاعران، ولیکن
داؤد شعر تیرا مشہور ہے دکن میں

اے یہ بات بھی ناگوار گزرتی ہے کہ کوئی ولی کے دیوان پر اعتراض کرے :
ولایت کے ہے دفتر سوں وو سنکر رکھے جو نام دیوان ولی کون
داؤد نے متعدد غزلیں ولی کی زمین میں کہی ہیں اور ولی کے بہت سے مصرعوں پر گروہی لگائی ہیں، مثلاً :

ہوا معلوم مصرع سوں ولی کے ہری رخساروں سوں ملتا ہنر ہے
راست اے داؤد کہتا ہے ولی عشق میں صبر و رضا درکار ہے

- ۱۔ ”چمنستان شعرا“ ص ۸۸، (مطبوعہ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد) میں جو قطعہ داؤد کی تاریخِ وفات کا لکھا ہے اس کے آخری مصرعے میں ”برگشتہ میرزا داؤد از ثانی جہاں“ سے ۱۱۶۸ھ/۱۷۵۵ع نکلنے ہیں اور عبارت میں لکھے ہوئے ”در سنہ سبع و خمین و مائتہ و الف“ سے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع ہوتے ہیں۔ چونکہ قطعہ تاریخِ وفات میں غلطی ہو سکتی ہے اسی لیے ہم نے ۱۱۵۷ھ سالِ وفات لکھا ہے۔ (جمیل جالبی)

پڑھو ناصح انگے مصرع ولی کا نصیحت عاشقان کون کب روا ہے
ان اشعار کے پیش نظر یہ فوصلہ کرنا مشکل نہیں ہے کہ داؤد نے اپنے رنگی سخن
کی تشکیل میں ولی کی پیروی کی ہے اور کھلے دل سے ولی کی آمادگی اور عظمت
کا اعتراف کیا ہے۔ جس طرح ایہام گوئیوں نے ولی کی اس خصوصیت کو اپنی
شاعری کی بنیاد بنایا، اسی طرح داؤد نے محبوب کے خد و خال بیان کرنے والی
خصوصیت سے اپنی شاعری کا ایک امتیازی رنگ پیدا کیا۔ داؤد کی شاعری کی نمایاں
خصوصیت یہی ہے کہ وہ اکثر اشعار میں محبوب، اس کے حسن و جمال اور خد و خال
کا ذکر لانا ہے۔ یہ عمل اس کے ہاں اتنا شعوری ہے کہ خود بھی بار بار اپنے
سننے والوں کو متوجہ کرتا ہے :

کیا شاید پر بلبل سون مسطر ہر ورق اوہر

کہ مجھ دیوان میں مضمون نہیں جز وصف گلو کا

دیکھ داؤد ہے غزل تیری مصحف حسن بار کی تائید
گل بدن کے خیال میں داؤد مثل گلزار خوش بہار ہیں ہم
سبز خط کا وصف کرتا ہے رقم ہو میسر گر زمرد کا قلم
لیکن جب اس مضمون کی تکرار پر سننے والے معترض ہوئے تو داؤد نے اپنا
رنگ بدلا اور خد و خال کے علاوہ دوسرے معاملات حسن و عشق کو بھی
موضوع سخن بنایا۔ ناصحانہ اشعار بھی غزل میں شامل کیے۔ ایک جگہ خد و خال
والی شاعری پر معترضوں کو یوں جواب دیتا ہے :

نہیں داؤد کے دیوان میں خط و خال کا مضمون

ورق الٹا اگر دیکھو نظر میں خال خال آوے

اس تبدیلی کے لیے بھی اس نے ولی ہی سے فیض حاصل کیا۔ ولی کے ہاں تنوع
ہے اور مختلف آوازیں گویا سنائی دیتی ہیں۔ لیکن داؤد کے ہاں نہ صرف تنوع نہیں
ہے بلکہ اس کا کلام ولی کے صرف ایک رنگ کی تکرار کی حیثیت رکھتا ہے۔
اسی لیے اس کے کلام میں یکسانیت ہے۔ نہ اس میں ولی کی طرح اظہار جذبات
کی اثر انگیزی ہے اور نہ جذبہ عشق کو شدت کے ساتھ محسوس کر کے اس کی
رنگا رنگی کو بیان کرنے کی قوت ہے۔ وہ بڑے شاعر کے فوراً بعد آنے والے
دوسرے درجے کے اُن شعرا کی صف میں کھڑا ہے جو لکبر کے فقیر بن کر بڑے
شاہر کی آواز کو سناتے رہتے ہیں :

تجہ درس کے درس کا تکرار ہے

اور آنے والوں کو رد عمل کے طور پر نئے انداز سخن کے لیے تیار کرتے

رہتے ہیں۔

لیکن داؤد کے زبان و بیان بہت صاف ہیں۔ قدامت کے جو اثرات اس میں
گاہ گاہ نظر آتے ہیں انہیں لفظوں کی تبدیلی سے آج کی زبان میں بدلا جا سکتا ہے۔
فراق کی زبان سے داؤد کی زبان کا مقابلہ کیا جائے تو فراق کی زبان قدیم اور
متروک الفاظ کی حامل نظر آتی ہے۔ داؤد کی زبان پر سون، کون، ستی، سبتی،
منے اور تپیں وغیرہ الفاظ ضرور چڑھ ہوئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو شالی ہند میں
فالو، اسماعیل اسروہوی، حاتم اور آبرو وغیرہ کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ اس زمانے
کی بھی جدید زبان تھی۔ رفتہ رفتہ فارسی اثرات اور نئے لفظوں نے انہیں نکال
باہر کر دیا اور آج یہ ہمیں گراں گزرتے ہیں۔ ولی کے بعد کے شعراء میں داؤد
کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے ولی کی روایت کی تکرار سے ریختہ ولی کو عام اور
مقبول بنانے میں بساط بھر حصہ لیا۔ لیکن سراج اس روایت کی تکرار نہیں کرتے
بلکہ ولی کے عشقہ رنگ سخن کو اپنی شخصیت کی انفرادیت سے مانجھ کر آگے
پڑھاتے ہیں۔ اسی لیے جب سراج کی شاعری کے سامنے داؤد کی شاعری کا چراغ
باند پڑنے لگا تو اس نے ہارے ہوئے جواہر کی طرح کہا :

جب سون روشن ہے مجھ سخن کا شمع رشک ستین سراج چلتا ہے
شمر داؤد کا مثال خار حامدوں کے جگر میں ملتا ہے
یہ ایک نفسیاتی عمل ہے۔ جہاں سراج نہیں بلکہ خود داؤد رشک کی آگ میں جل
رہا ہے۔ سراج جب سننے ہی تو صرف اتنا کہتے ہیں :

کام جاہل کا ہے سخن چینی اے سراج اس کو توں جواب نہ دے
جب شال اور جنوب گھر آنکھن بن گئے ہوں تو یہ کیسے ممکن تھا کہ ایہام
کے اثرات دکن نہ پہنچتے۔ دیوان داؤد میں بھی ایک شعر ملتا ہے جس میں
صنعت ایہام کے معتبر ہونے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے :

عالم میں معتبر ہے اکثر سخن اوسی کا

مثل قلم جہاں میں جو ”دو زبان“ ہوا ہے

داؤد نے بھی اس صنعت کو استعمال کیا ہے لیکن اسے اپنے ”دیوان“ میں
”فردیات ایہام“ کی سرخی کے تحت الگ جمع کر دیا ہے۔ داؤد کے دیوان میں
جہاں صنعت ایہام استعمال ہوتی ہے وہاں یہ، ولی کی طرح، حسن بیان کو بڑھاتی
ہے، لیکن ”فردیات ایہام“ میں جہاں شالی ہند کے شعرا کی پیروی کی گئی ہے،
وہ تصنیع اور بناوٹ کا گھورا بن گئی ہے اور اس سے ایک جھوٹے مزے کا

احساس ہوتا ہے ۔ مثلاً چند شعر دیکھیے :

مجھ کو میدا اگر میسر ہوئے اور کا دیکھنا روا نہیں ہے
وہ سنارن روپ درس ہے عجب تاؤ دیتی روز مجھ سونے کے لٹیں
زورگر اب مجھ سوں زرگری مت کر بھاؤ بتلا شتاب سونے کا

کیوں نہ دیکھوں اوس کے سینے کون مدام

کیا عجب درزن کا سینہ بند ہے

یہ داؤد کا رنگ سخن نہیں ہے ۔ یہ اشعار اس نے رواج زمانہ کے مطابق صرف اپنے دیوان کی زینت بڑھانے کے لیے لکھے ہیں اور اس بات کا ثبوت یہی کہ اب تک دکن نے شہلی ہند میں شاعری کا چراغ روشن کیا تھا اور اب شہلی ہند دکن میں اثرین کر رفتہ رفتہ بھل رہا ہے ۔ یہی زمانے کی ریت ہے ۔۔۔ کبھی کے دن بڑے اور کبھی کی راتیں بڑی ۔

عدالت تاریخ کی دستاویز شاید ہے کہ ولی دکنی کے بعد وہ صوبہ شاعری ، جس کی بحالی کا دعویٰ داؤد اورنگ آبادی نے کیا تھا ، سراج اورنگ آبادی کے لام بحال ہو گیا ۔

سید سراج الدین سراج اورنگ آبادی (۱۱۲۸ھ - ۱۱۷۷ھ/۱۷۱۵ء - ۱۷۶۳ء) ولی کے بعد اور دور میر و سودا سے پہلے کے درمیانی عرصے کے سب سے بڑے شاعر ہیں جن کی ہرگوئی ، جوش طبع اور رنگ سخن کو کوئی دوسرا نہیں پہنچتا ۔ سراج کے کلام سے یہ بات شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ یہ ”آواز“ اردو شاعری میں پہلی بار سنی جا رہی ہے ۔ اس میں ایک ایسی خود سپردگی اور ایک ایسی سرشاری ہے جو اب تک کسی شاعر کے ہاں اس طرح سمٹ کر ، جم کر سامنے نہیں آئی تھی ۔ سراج کی شخصیت کی تعمیر میں جن عناصر نے حصہ لیا تھا ان میں عالم جذب و کیف سے پیدا ہونے والی ”محویت“ نے بنیادی رنگ بھرا تھا ۔ عشق کے غلبے نے نشہ بے خودی کو جنم دیا تھا ۔ فارسی زبان و ادب کے گہرے شغف نے اظہار کے وسیلوں کو بہتر و موثر بنانے میں مدد دی تھی ۔ ذہانت کا یہ عالم کہ بہت کم عمری ہی میں تعلیم سے فارغ ہو گئے اور جب بارہ سال کے ہوئے تو سرشاری عشق نے جنون کی کیفیت اختیار کر لی اور سراج اسی

۱۔ داؤد کا شعر ہے :

حق ۔ نہ بعد از ولی مجھے داؤد صوبہ شاعری بحال کیا

کیفیت میں صحرا نورد ہو گئے ۔ دن رات گھومتے اور شاہ بہان الدین غریب (۱۱۵۴ھ - ۱۲۳۸ھ/۱۷۳۷ء - ۱۷۳۷ء) کے مزار پر منزل کرتے ۔ اسی عالم بے خودی میں فارسی اشعار منہ سے بے ساختہ جاری ہوتے ۔ سراج نے لکھا ہے کہ ”اگر ان اشعار تمام بد تقریر می آمد ، دیوانے ضخیم ترتیب می یافت“ ۔ ۱۱۷۷ھ/۱۷۳۸ء میں آتش شوق کا یہ شعلہ ، جو تخلیق کی آگ کو روشن کیے ہوئے تھا ، ٹھنڈا پڑنا شروع ہوا اور اسی سال وہ شاہ عبدالرحمن چشتی (۱۱۶۲ھ - ۱۲۳۸ھ) کے مرید ہو گئے ۔ ۱۱۷۲ھ/۱۷۳۹ء میں ان کے محبوب ”برادر طریق“ عبدالرسول خان نے دیوان مرتب کیا اور جب اسے پیر و مرشد کی خدمت میں پیش کیا تو حکم ہوا کہ شعر کوئی ترک کر دی جائے ۔ ”منتخب دیوانہا“ (۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵ء) کے دیباچے میں ، جس میں فارسی شعرا کے کلام کا ردیف وار انتخاب کیا گیا ہے ، سراج نے لکھا ہے :

”در آن ایام برائے پاسر خاطر عزیز عبدالرسول خان صاحب کہ برادر طریق ابن فقیر اند ، اکثر اشعار آبدار در زبان رختہ بسلک مطلق مستلک گشت ۔ ایشان آن جواہر متفرق را کہ قریب پنج ہزار بیت بود ، بہ ترتیب دیوان مردف نمود ، حصہ مشتاقان خاص گردید و رفتہ رفتہ شہرہ تمام یافت کہ بعام ہم رسید و فقیر بعد چندے پلباس فاخرہ ”الفقر فخری“ ممتاز گردید و از ہاں روز موافق اسر مرشد بر حق تا حالت تحریر کہ سال ہفتم است ، دست زبان از دامن سخن موزوں کشید“ ۔

سراج کا ضخیم کلیات جس میں غزلیں ، مثنویاں ، قصیدے ، ترجیع بند ، شخصیات اور رباعیات شامل ہیں ، صرف پانچ چھ سال کے عرصے میں لکھا گیا ۔ ۱۱۵۲ھ/

۱۔ دیباچہ ”منتخب دیوانہا“ ، جہاں چمنستان شعراء : ص ۳۹۹ ، مطبوعہ المین ترقی اردو اورنگ آباد ، ۱۹۲۸ء ۔

۲۔ کلیات سراج مطبوعہ ، ص ۵۲۲ پر یہ شعر ملتے ہیں :

جب کیا جزو پریشان سخن شیرازہ بند
تھے برس چوبیس میری عمر بے بنیاد کے
سال ہجری تھے ہزار و یک صد و پنجاہ و دو
واقف علم لدنی صاحب ارشاد کے

۳۔ چمنستان شعراء : ص ۳۹۹ ۔ ۴۰۰ ۔

۱۷۷۹ء میں جب یہ دیوان مرتب ہوا اس وقت سراج کی عمر چوبیس سال تھی اور اپنی عمر طبعی کا نصف سفر طے کر چکے تھے۔ اس کے بعد انہوں نے شاعری ترک کر دی اور دروائے تصوف میں ڈوب کر ایسے برگزیدہ صوفی بن گئے کہ اولیائے کرام کے تذکرے سراج کے صاحب کمال ہونے کی تصدیق کرتے ہیں۔ سراج کا شاعری ترک کرنا، جو ایک فطری شاعر کے لیے غیر فطری بات ہے، ذرا دیر کو ہمیں حیرت میں ضرور ڈالتا ہے۔ لیکن ان کی شخصیت اور شاعری کے مزاج کے پیش نظر معلوم ہوتا ہے کہ عشق کی وہ آگ، جو ان کے تخلیقی راستوں کو روشن کیے ہوئے تھی، جیسے ہی بجھنی شروع ہوئی، شاعری کی شمع بھی اسی کے ساتھ گل ہونے لگی۔ خود سراج کو بھی اس بات کا احساس تھا:

نہیں رہا سخن آبدار کا موتی سراج طبع کے سب جوہروں کو رول چکا
فطری رجحان زندگی بھر انسان کے ساتھ رہتا ہے۔ اگر کم ہو جاتا ہے تو عادت اے سہارا دیتی ہے۔ میراثیں کا یہ کہنا: ع

گنہا جوش مشق سخن بڑھ گئی ہے

اسی بات کی طرف اشارہ ہے کہ فطری زور کھٹنے پر مشق اے سہارا دیتی ہے۔ فطری شاعر کے لیے شاعری کرنا اور سانس لینا ایک سادہ عمل ہے۔ لیکن تخلیق کے کوشش بھی عجیب و غریب ہوتے ہیں۔ بعض لوگوں میں شاعرانہ فطرت اور تخلیقی قوت ایک مدت تک زور دکھا کر غالب ہو جاتی ہے اور اس کا سبب وہ مخصوص جذبہ ہوتا ہے جس کے محور پر ان کی تخلیقی قوت گردش کر رہی ہے۔ سراج کے ہاں غلبہ عشق بنیادی جذبہ تھا اور اسی کے تار و بود سے ان کی شاعری نے اپنے نقش و نگار بنائے تھے۔ جب تک شباب کا سورج نصف النہار پر رہا، یہ جذبہ بھی سراج پر غالب رہا (شاعری ترک کرتے وقت سراج کی عمر چوبیس سال تھی) اور وہ عشق میں جلتے ہوئے شوق کے شعاعوں کی داستان سناتے رہے، لیکن جب یہ سرد پڑنا شروع ہوا تو اسی کے ساتھ ان کی شاعری کی دیوی نے، جو سولہ سنگار کیے ہر دم ان کے سامنے رہتی تھی، ہاتھ کی چوڑیاں توڑ دیں، بال نوچ ڈالے، سنگھار ختم کر دیا اور دیکھنے ہی دیکھتے بوڑھی ہو گئی۔ شاعری ترک کرنے کا جو حکم ان کے مرشد نے دیا تھا دراصل وہ خود سراج کے دل کی آواز تھی۔ آخر اس حکم کو قبول کرنے والے تو خود سراج ہی تھے؟ پھر جو

۱- کليات سراج: مطبوعہ، ص ۵۲۲ - اشعار کے لیے دیکھیے حاشیہ نمبر ۲، صفحہ سابق۔

شعلہ تیزی سے لپکتا ہے (سراج کا ضخیم کلیات باغ چھ سال کے عرصے میں لکھا گیا) وہ اسی تیزی سے بجھ بھی جاتا ہے۔ ہمارے اپنے دور کے شعرا میں مجاز اس عمل کی مثال ہے جو تیزی سے اٹھا اور ساری فضا پر چھا گیا اور جب باغ سات سال کے عرصے میں بجھا تو مرتے مر گیا لیکن اپنی شاعری کے چراغ کو دوبارہ روشن نہ کر سکا۔

سراج کے ضخیم ”کلیات“ میں سو دو سو اشعار کو چھوڑ کر، تصور عشق خالصاً مجازی ہے اور سراج کی شاعری کا مقصد بھی یہی ہے کہ وہ اپنے اشعار کے ذریعے اپنی کیفیت عشق کو اپنے محبوب تک پہنچائیں۔ یہاں وہ اس سے براہ راست مخاطب ہیں۔ وہ بار بار کہتے ہیں:

اے جانِ سراج ایک غزل درد کی من جا
مجموعہ احوال ہے دیوان ہمارا
تو مقصد سراج غزل خراں ہے جیوں کہ گل
جانِ نظر ہے بلبل خوشکو کی چشم کا
میں وقت پا کے اس کو سناؤں کا یہ غزل
دردِ دلِ سراج مگر کچھ اثر کرے

اسی لیے محبوب کی پسند و ناپسند اور اپنے جذبے کا برملا اظہار سراج کے لیے معیار شاعری ہے اور اسی لیے جذبہ عشق کا ابلاغ ان کے ہاں اتنی شدت کے ساتھ کھل کر ہوتا ہے کہ اس طرزِ مخاطب نے، لطافتِ احساس نے، سرشاری و بے خودی کی کیفیت نے اس میں ایک رنگ کو، ایک آواز کو، جو اردو شاعری میں اس طور پر پہلی بار سامنے آئی ہے، جنم دیا ہے۔ دیکھیے سراج ہم سے کیا کہہ رہے ہیں:

اے سراج اب شعر تیرا یار کون آیا پسند
کیا بلا کچھ شعر ہے معنی نگاری میں تری
اے سراج اس منتخب دیوان کے سب ریختے
جامہ مزگانِ خوباں میں ہیں لایقِ صاد کے
اثر ہے دردِ جگر کا مرے سخن میں سراج
عجب نہیں ہے اگر ہوئے یار کون مرغوب

سراج کا محبوب ایک زندہ، جینا جاگنا اور گوشت پوست کا انسان ہے جس کے عشق میں وہ جل رہے ہیں اور جس سے براہ راست ابلاغ کا نتیجہ ان کی شاعری ہے۔ ساری دکنی غزل میں شاعر براہ راست محبوب سے باتیں کرتا دکھائی دیتا

ہے لیکن اس میں داخلی جذبات کے بجائے خارجی و جنسی کیفیت پر زیادہ زور ہے۔ یہاں محبوب وقت گزاری کا، پہلو گرمائی کا، آرزوے وصل کی تسکین کا ذریعہ ہے اور شاعری اس جذبے میں نمک کا کام کر رہی ہے تاکہ لذت وصل دوبالا ہو سکے۔ محمد قلی قطب شاہ، علی عادل، نصری، عبداللہ قطب شاہ اور ہاشمی کی غزل میں بھی عمل ملتا ہے۔ فیروز، محمود اور حسن شوق کے ہاں دونوں قسم کے جذبات مل جل گئے ہیں لیکن ابھی پورے طور پر ان کی تہذیب و تطہیر نہیں ہوئی ہے۔ ان کے جذبات کا پانی ابھی گدلا ہے۔ یہ عملِ تطہیر زبان اور فکر دونوں سطح پر ولی کے ہاں پہلی بار ہوتا ہے اور سراج کے ہاں مقطر اور صاف و شفاف ہو کر ریختہ کے پودے کو تر و تازہ کر دیتا ہے۔ تہذیبِ جذبات کی یہی صورت شدتِ عشق میں تپ کر سراج کی شاعری کو ایسا رنگ و بو بخشتی ہے کہ سراج کی شاعری اردو شاعری کی ایک منفرد آواز بن جاتی ہے اور ڈھائی سو سال گزر جانے کے باوجود آج بھی تازہ دم اور زندہ آواز ہے۔

سراج میں مختلف عشقیہ کیفیات میں تمیز کرنے اور انہیں الفاظ کی گرفت میں لے آنے کی زبردست صلاحیت ہے۔ عشق نے ان کے اندر ایک ایسا آہنگ اور احساسِ موسیقی پیدا کیا ہے کہ الفاظ ولی سے کہیں زیادہ شگفتہ اور تر و تازہ نظر آتے ہیں۔ سراج کے عشقیہ جذبات میں ایک گرمی، جلانے اور تڑپانے والی کیفیت بہت نمایاں ہے اور یہ کیفیت جب سرشاری و بے خودی سے پیدا ہونے والے آہنگ، آواز اور آئے کو ساتھ لے کر الفاظ کے بطن میں اُترتی ہے تو الفاظ زندہ ہو جاتے ہیں اور شعر منہ سے بولنے لگتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ عشق میں انتہائی شدت ہے، وارفتگی ہے، عالمِ جذب و شوق میں صحرا صحرا پھرنے اور گریبان چاک کرنے کا احساس ہے، لیکن اسی کے ساتھ اظہارِ بیان میں ایک نیا تلابن، ایک توازن ہے۔ یہاں دل اور دماغ بیک وقت مل کر ایک وحدت بناتے ہیں۔ اسی تخلیقی عمل میں سراج کی عظمت کا راز چھپا ہوا ہے۔ یہی وہ شعور ہے جو انہیں صفرِ اول کا شاعر بنا دیتا ہے اور ولی کی روایتِ ریختہ تیزی سے اپنا چولا بدل کر اتنی آگے بڑھ جاتی ہے کہ میر کی شاعری، اسکان کے افق پر، ابھرنے لگتی ہے۔

ہمارے ہاں یہ غلط فہمی عام ہے کہ صرف دل کی شاعری بڑی شاعری ہوتی ہے۔ الگ الگ دل کی شاعری اور دماغ کی شاعری کا نتیجہ بہت معمولی ہوتا ہے۔ اعلیٰ ترین شاعری وہ ہے جس میں دل و دماغ دونوں مل کر ایک ہو جائیں۔ سراج، میر، سودا، درد، غالب اور اقبال سب کے سب بیک وقت دل و دماغ

دونوں کے شاعر ہیں۔ ان کا شعوری عنصر لاشعور میں ایسا پیوست ہے کہ وہ الہام کے درجے پر پہنچ گیا ہے۔ کالرج نے شاعری کے حلقے میں بھی بتایا ہے کہ بڑی شاعری میں شعور و لاشعور دونوں کا اہم حصہ ہوتا ہے۔ سراج کے ہاں ابھی جذبے کی شدت اور اظہار کا توازن شعور و لاشعور کے اسی سنگم کا نتیجہ ہے۔ عشق ان کے ہاں آگ کا مینہ برسا رہا ہے، شوق کے شعلوں کو بھڑکا رہا ہے۔ درد کے سمندر کو متلاطم کر رہا ہے لیکن مزاج میں موجیں لیتی سرشاری و وارفتگی، بے خودی و خود سیردگی، بے نیازی و درویشی، جس نے صبر و ضبط کو اس میں سمو کر توازن پیدا کر دیا ہے، جب اظہار کا راستہ تلاش کرتی ہے تو لفظوں کو ٹھنڈے پانی میں بچھا کر نکالتی ہے۔ اسی تخلیقی عمل سے سراج کی شاعری پیدا ہوتی ہے۔ یہ چند اشعار دیکھیے جن میں سراج اس آگ کا اظہار کر رہا ہے جو اس کے وجود کو جلا رہی ہے لیکن یہاں ابھی اظہار کا توازن اثر انگیز ہے:

جل گیا شوق کے شعلوں میں سراج اپنی دانست میں بے جا نہ کیا
خاموش نہ ہو سوز سراج آج کی شب بوجھ
بھڑکی ہے مرے دل میں ترے غم کی آگن بول
سراج اشعار تیرے کیا ہلا ہیں بیہو کے ہیں مگر سوزِ جگر کے
دل مرا خون پذیر غم ہے سراج ہجر کی آگ کا سمندر ہے
اے سراج ہر مصرع درد کا سمندر ہے چاہیے سخن میرا آگ میں جلا دیجیے
بھڑکے ہیں مرے دل میں برہ آگ کے شعلے
وو جانِ سراج آگے بیھاوے تو بجا ہے
ہوں ترے ابر کرم کا تشنہ لب آگ کا مینہ کیوں تو برساتے لگا
اور جب یہ آگ ٹھنڈی ہوئی تو سراج کی شاعری کا شعلہ بھی سرد ہو کر بچھ
گیا اور سراج نے مرشد کے کہنے پر شاعری ترک کر دی۔

سراج کی عشقیہ شاعری تہذیبِ جذبات کا کام کرتی ہے اور پڑھنے والے کے لیے ایک ”کیٹھارسس“ کا درجہ رکھتی ہے، اسی لیے وہ اثر انگیز ہے۔ یہاں درد، غم، الم و ناکامی، ہجر، جانکامی اور مصائب ڈھاتے نہیں ہیں بلکہ اپنے توازن، نرسی، ضبط اور گدابخشی سے سہارا دیتے ہیں۔ یہاں غم میں بھی سرشاری و ”سرسستی“ محسوس ہوتی ہے۔ یہ چند شعر پڑھیے:

زنجیر بولی قید بھلی موت بھی جیوں تیوں

ہن حق نہ کرے کسی کوں گرفتار کسی کا

دامن تلک بھی ہائے مجھے دسترس نہیں
کیا خاک میں ملی ہیں مری جان فشاہاں
ٹوٹناں تملاناں غم میں جلتاں خاک ہو جاناں
میں ہے افتخار اپناں ، میں ہے اعتبار اپناں
ہم فقیروں پر ستم ، جیتے رہو خوب کرتے ہو بھا کرتے ہو تم
ہجر کی راتوں میں لازم ہے بیانِ دلہن یار
لیند تو جاتی رہی ہے ، قصہ خوانی کیجیے
عجہ جہان میں سرے سر پہ غضب کیا ہے
وات آئی ہے مری جان کو ، دن ریتا ہے
تم جملہ اگر آؤ لو بہتر ہے وگرنہ
یتاب ہوں میں کاش کے اب آئے قیامت
اب دو شعر اور دیکھیے :

سراج آنے میں اس جادو نظر کے شکیب و طاقت و آرام آیا
مری آنکھوں کے دونوں ہٹ کھلے تھے انتظاری میں
سو ویسے میں یکایک دیکھتا کیا ہوں کہ آنا ہے
اس آخری شعر کے لہجے اور مضمون کو ولی دکنی کے اس شعر سے ملا کر
دیکھیے کہ روایت کتنی آگے بڑھ گئی ہے :

اے نور جان و دیدہ ترے انتظار میں مدت ہوئی ہلک سوں ہلک آشنا نہیں
سراج کے ہاں غم و الم کے بیان میں صرف درد و ہجر و ناکلی و اضطراب کا
ذکر نہیں ہے بلکہ عشق اپنی پوری کیفیت اور جذبات کے پھیلاؤ کے ساتھ سامنے
آتا ہے ۔ پورا محبوب بھی اپنی ہر ادا ، لباس ، سنگھار اور نزاکت کے ساتھ
سامنے آتا ہے ، لیکن یہ سب چیزیں بھی ”کیفیت“ بن کر شعر میں ظاہر ہوتی ہیں
جن میں اظہار کا سلیقہ خوبصورت رنگ بھرتا ہے ۔ یہ محبوب کے خد و خال کا
دلپذیر اظہار ہے :

ڈورے نہیں ہیں ”سرخ تری چشم مست میں
شاہد چڑھا ہے خون کسی بے گناہ کا
ترے دہن کی مٹی سے مجھے ہوا معلوم نماز شام کا ہے وقت اب نہایت تنگ
مجھ قبا پر ہے نرگسی مہونا گویا نرگس کا پھول ابھی ٹوٹا
نہند سے کھل گئیں مری آنکھیں سو دیکھا یار کو
پا اندھارا اس قدر تھا ، پا لہلا ہو گیا

یار جب ابھر نظر ہوتا ہے دل مرا زہر و زہر ہوتا ہے
سب پر ہے کرم ، مجھ پہ ستم ، کیا ہے دورنگی
دل دار کسی کا ہے ، دل آزار کسی کا
جدا جب میں ہوا وہ دلبر جادو نظر مجھ میں
جدا ہوتا نہیں یک آن خاطر میں خیال اُس کا
دن بدن اب لطف تیرا ہم پہ کم ہونے لگا
یا تو تھا ویسا کرم یا یہ ستم ہونے لگا

سراج ان کیفیت کو بیان کرتا چلا جاتا ہے لیکن پھر بھی محسوس کرتا ہے کہ
بات اب بھی پوری طرح بیان نہیں ہوئی ۔ عشق اس کی زندگی کا دائرہ ہے ۔ محبوب
اس کا مرکزی نقطہ ہے اور شاعری اسی کا اظہار ہے :

اُس پھول سے چہرے کو جو کوئی یاد کرے گا

ہر آن میں سو سو چمن ایجاد کرے گا

لیکن سو سو چمن ایجاد کرنے کے باوجود عشق پھر بھی ایک معبود رہتا ہے اور
وہ خود سے پوچھتا ہے :

عشق کا نام گر چہ ہے مشہور میں تعجب میں ہوں کہ کیا شے ہے
سخن کی آگ بھی اسی سے بھڑک رہی ہے ۔ رنگینی ، لطافت اور لہجے کا
تیکھا پن بھی اسی کا ثمرہ ہے ۔ سرشاری عشق کی اسی آتش قیز نے جب درویشانہ
بے نیازی کے ساتھ آہنگ اظہار کے دامن کو تھاما تو اردو شاعری میں پہلی بار
ہمیں حقیقی عشقیہ شاعری کی والہانہ آواز سنائی دی جو بہت صاف ، اجلی ، سریلی
اور گہرے ہے ۔ اس عشقیہ شاعری میں امکانات کے اتنے رنگ ظاہر ہو رہے ہیں
کہ کلیات سراج پڑھتے وقت میرزا مظہر جانجاناں ، میر ، درد ، سوز ، مصحفی ،
آٹھ ، غالب ، سمن ، حالی اور اقبالی وغیرہ کی آوازیں ہمارے ذہن میں گونجنے لگتی
ہیں اور ان کے مصرعے ، اشعار ، تراکیب اور بندشیں ذہن کے درجعوں سے بچھانکتے
لگتے ہیں ۔ سراج نے عشقیہ شاعری کی اس فطری آواز ، موسیقی و آہنگ کو تلاش
کر لیا تھا جو آج تک تخلیق کے ساز جکا رہی ہے ۔ جب تک اردو میں عشقیہ
شاعری ہوتی رہے گی ، سراج کی آواز بھی ہمیں سنائی دیتی رہے گی ۔

پوری اردو شاعری کے اس منظر میں سراج کی شاعری کو رکھ کر دیکھ
جائے تو وہ اردو شاعری کے راستے پر ایک ایسی مرکزی جگہ کھڑے ہیں جہاں سے

میر، درد، مصحفی، آتش، مومن، غالب اور اقبال کی روایت کے راستے صاف نظر آ رہے ہیں۔ سراج نے اردو شاعری کے بنیادی راگ کو جگایا ہے اس لیے ان کی آواز سارے بڑے شاعروں کی آواز، لہجے اور لہجے میں موجود ہے۔ سراج ولی کی روایت کو بھی اپنے جذبہ عشق سے اتنا آگے لے جاتے ہیں کہ ان کی شاعری کو پڑھتے وقت ہمیں یہ خیال بھی نہیں آتا کہ ہم ولی کے فوراً بعد کی نسل کے شاعر کا کلام پڑھ رہے ہیں۔ سراج کے کلام میں ولی سے زیادہ اچھے عشقیہ اشعار کی تعداد ملے گی اور اگر اس تعداد کا مقابلہ دوسرے بڑے شاعروں کے اچھے اشعار کی تعداد سے کیا جائے تو سراج جہاں بھی ہمیں مایوس نہیں کرتے۔ ہم کلیات سراج سے کچھ ایسے منتخب اشعار نقل کرتے ہیں جن کو پڑھ کر آپ آنے والے دور کے بہت سے شعرا کی آوازیں سن سکیں گے۔ یہ سب آوازیں آپ کی جانی پہچانی ہیں :

شعلہ رو جام بکف بزم میں آتا ہے سراج
گردن شمع کون کیا پاک ہے ڈھل جانے کا
میرے جگر کے درد کا چارہ کب آئے گا
یک بار ہو گیا ہے دوبارہ کب آئے گا
ہر صفحہ اس کے حسن کی تعریف کے طفیل
گلشن ہوا، چار ہوا، بوستان ہوا
مجھ میں غم دست و گریبان نہ ہوا تھا سو ہوا
چاک سینے کا نمایاں نہ ہوا تھا سو ہوا
قبلہ رو رحم کیا مجھ پہ خط آغازی کا
کافور ہند مسلمان نہ ہوا تھا سو ہوا

وحشی ہوا ہوں دلبر گرو کی چشم کا
ہوش عاشق کا سلامت کیوں رہے لب بلا، بالا بلا، ابرو ہلا

میں نہ جانا تھا کہ تو یوں بے وفا ہو جائے گا
آشنا ہو اس قدر نا آشنا ہو جائے گا
مانند شائد چاک مرا سینہ کیوں نہ ہوئے
مجھ زلف کے خیال میں آشفہ حال تھا
وصل کے دن شب ہجران کی حقیقت مت بوجھ
بھول جاتی ہے مجھے صبح کو بھر شام کی بات

جانتی ہے وہ زلف عقدہ کشا میرے آشفہ خواب کی تعبیر
کھوئے کھرمے کون اب ذرا پہچانتے لگا
ہم نے سکھائے یار کون صراف کی نظر

اے سراج آبِ خضر ہیں درکار رشتہ زلف ہی ہے، عمر دراز
دیوانے کون مت شور جنوں یاد دلاؤ ہرگز نہ سناؤ اے زنجیر کی آواز

روشن ہے اے سراج کہ فانی ہے سب جہاں
مطرب غلط ہے، جام غلط، انجمن غلط
دیکھ کر خال رخ یار ہوا یوں معلوم
سفر راہ محبت میں خطر ہے تل تل
کس طرح کچھنے فکر شہر افشاں اشک
چپ کہ فانی میں لگی آگ بیہانا مشکل
آئی ہے مجھے دیکھ کے گل رو کی گلی یاد
اے بلبل بے تاب مجھے اپنا وطن بول

وقت ہے اب نماز مغرب کا چاند رخ، لب شفق، ہے گیسو شام
گرمے گا عاشق بے تاب کا جگر حد چاک
تری نگاہ کے خنجر میں یوں ہوا معلوم

ہم شہیدوں پر مہم، جیتے رہو خرب کرتے ہو، بجا کرتے ہو تم
سراج آتش عشق میں جل گیا ہے پتھروں کی آخر بھی ہیں سزائیں

میری نظر میں آتش دوزخ ہے سیر باغ
بے دوست کیونکہ جاؤں میں تنہا بہشت میں
نہ پوچھو خود بخود کرتا ہوں تعریف اس کے قامت کی
کہ یہ مضمون مجھ کوں عالم بالا سین آئے ہیں

ہندگی میں مجھے قبول کرو میں تمہارا غلام ہوتا ہوں
یار کون بے حجاب دیکھا ہوں میں سمجھتا ہوں خواب دیکھا ہوں
گھٹا ہم، اشک یار، آہ بجلی برستا ہے عجب برسات تم میں
دل دیوانہ میرا آ گیا ہے تری زلفوں کے سایے کی جھپٹ میں
روڑ و شب اس کے پاس رہتا ہوں غیر دل کوئی مرا رقیب نہیں

ارے غم صبح آنے کی خبر ہے سرو قامت کے
قیامت کل کون آتی ہے عمل کر لے تو آج اپناں

قرار و صبر و دل و دین و عقل و ہوش گیا
جو کچھ ہوا سو ترے انتظار کے ہاتھوں
نہ روئی شمع بھی حسرت میں پروانے کی تربت پر
کہ کوئی تھا عاشق اپناں ، خاکسار اپناں ، نثار اپناں
خدا کے واسطے ٹک رحم کی آنکھوں سنی دیکھو
مجھے گر جانتے ہو تم شہید اپناں ، شکار اپناں
غیر کون بار نہ دیو اپنی گلی میں ہرگز
گلشنِ مہلک میں کچھ کلم نہیں خاروں کون
عجب طرح کا بدن میں لباس رکھتے ہیں
کہ جس لباس میں پھولوں کی لباس رکھتے ہیں
پشتِ غم میں ہم دل کے چمن کون تازگی دیتے
یہ اپنی چشمِ ہریم چشمِ تنہا کرتے ہیں

اس میں بہتر ہے صورتِ دیوار جس میں سامانِ دل ربانی نہیں
زی آنکھوں کی کیفیت چمن میں دیکھ کر نرگس
خجالت میں گئی ہے ڈوب شبنم کے پسینوں میں
جسے ہے راحتِ دل نذر عشق کیا بوجھے
کہ سنگِ راہِ محبت ہے منزلِ تمکین
پانا نہیں گلشن میں سراغِ دلِ وحشی
مژک کلم کرو ، دامنِ صبرا کی خبر لہو

دلِ آفتہ کا سرے احوال اس کی زلفِ سیاہ میں پرچھو
دلِ ہارا غریب خانہ ہے کہ جس طرف بھی آتا رہ

عجب ہے خوشیاں اس دلبرِ مغمور کا طہرہ
رکھا ہے کیا مگر دستارِ اوپر نور کا طہرہ

عشق ہے یا بلا قیامت ہے ایک جی پر ہزار رسولی
جان جاتا ہے اب تو آجانی ہجر کی آگ پر چھڑک پانی

موسے مڑگاں ہیں مری چشم میں ہرچھی کی آبی
بلکہ ہر مو ہے ترے ہجر میں ہجرے کی کئی
خار ہو آنکھ میں جلتا ہے مری برگِ سخن
چپ میں دیکھا ہوں میں اُس یار کی نازک ہڈی

گیا ہے عید کے دن وعدہ وصل بتاؤ عید کا اب چاند کب ہے
دیوانہ فیدِ ہوش میں آزاد ہو گیا شکرِ خدا کہ ہاتھوں کی زنجیر کٹ گئی
دل شیفہ زلفِ گرہ دار ہوا ہے ہر تار کے سودے میں گرفتار ہوا ہے
بازار جہاں میں کیا نقدِ خرد لے دل جنسِ محبت کا خریدار ہوا ہے
جہاں غم کی آتش جل رہی ہے وہاں دوزخ کا قصہ مختصر ہے
قیامت چشم ہیں اُس مو کمر کے عجب چنچل ہرن پالے ہیں گھر کے
گوہر اشک سب بہائے ہیں آج دامنِ وسیع میرا ہے
تہا نہیں ہوں دشتِ محبت میں اے صنم غم سات دردِ قافلہ اور دکھ رقیق ہے
خنجرِ عشق کا جو بسمل ہے تشنہ آب تیغِ قاتل ہے
جو چڑھا دار پر ہڑا منصور یہ محبت کی پالی منزل ہے

افسوس کہ ظالم نے مجھے یوں بھی نہ بوجھا

کیا درد ہے اس عاشقِ کامل کون ہمارے

یار کی وضع بے حجابی ہے شوخ ہے ، مست ہے ، شرابی ہے
وو زلفِ پرشکن لکٹی نہیں بات مجھے ساری پریشانی یہی ہے
عجب وو مو کمر خورشید رو ہے نزاکت جس کے قد میں مویو ہے
تیری آنکھوں میں کیا بلالے ہے ہوش کھوئے کون نشہ سے ہے

اس کے دامن کون اگر ہاتھ لگا دیں عاشق

تند ہو گرد کی مانند کھٹکنا جاوے

شاید کہ عزمِ سیرِ گلستان ہے یار کون

لینے کون پیشوا آئے ہوئے سخن گئی

خاکسار ہیں عاشق ، قہرِ جنابِ عالی کے

حشر لگ ترا دامن چھوڑ کر نہ جاویں گے

گلِ داغِ جگر کون قازہ کرنے ہوئی آنسو کی نہر آنکھوں سے جاری

خودی ہے کفر اگر ہم اٹھیں تو یہ جاوے

ہمارے بعد خودی جانے یا خدا جانے

محبت کے نشے ہیں خاص انسان واسطے ورثہ

فرشتے یہ شرابی ہی کے مستائے ہوئے ہوتے

دل مرا بے قرار ہوتا ہے بسملِ انتظار ہوتا ہے

ہوریاے بے ربائے دشتِ فقر ہے مجھے تختِ سلیمان کی مثال

اے میری ہے صور اسرائیل جل گئیے جس سبب پر جبریل
جو ہوا ہے شہید خنجر یار کعبہ عشق کا ہے اسماعیل
صن ہزار ہوا پھر وہی صن کا صن کہ اصل ہستی نابود ہے عدم کا عدم
ان اشعار کو پڑھ کر آپ نے بھی محسوس کیا ہوگا کہ سراج کی آواز میں آئندہ
آنے والے بہت سے شعرا کی آوازیں گونج رہی ہیں۔ یہ وہ آوازیں ہیں جو مستقبل
میں مختلف شاعروں میں واضح اور نمایاں ہوتی ہیں۔ یونہی چراغ سے چراغ جلتا
ہے۔ اردو شاعری میں سراج کی اہمیت اسی لیے بڑھ جاتی ہے۔

عشق کے بعد جس موضوع نے سراج کی شاعری کو متاثر کیا وہ تصوف اور
اخلاق و فلسفہ ہے۔ یہاں بھی وارداتِ قلبیہ ہی راگ جگاتے ہیں۔ مذہبی تجربات اور
انسانی تجربات مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ یہاں نصیحت بھی ہے اور درس اخلاق
بھی لیکن وارفتگی و سرشاری کی وہ لہر جو ان کے عشق کلام میں ہے، یہاں
بھی دوڑ رہی ہے؛ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

کسی کو رازِ پنہاں کی خبر نہیں ہماری بات کون ہم جانتے ہیں

راہِ خدا پرستی اول ہے خود پرستی

ہستی میں نیستی ہے اور نیستی میں ہستی

جلنے میں شمع بولی بجکوں سراج یک شب

کرتی ہے ہر بلندی آخر کون عزمِ نیستی

شرابِ معرفت پی کر جو کوئی مجذوب ہوتا ہے

درو دیوار اس کون مظہرِ محبوب ہوتا ہے

دوستی اور دشمنی کا نہیں ہے ہرگز اعتبار

سہرابانی ہیچ ہے، نا سہرابانی ہیچ ہے

ورنگی خوب نہیں یک رنگ ہو جا سراپا موم ہو یا سنگ ہو جا
عشق سراج کی زندگی میں سب سے اہم قدر کا درجہ رکھتا ہے۔ عقل اور دوسری
قدریں سب اس کے بعد آتی ہیں۔ اسی لیے وہ عقل پر عشق ہی کو فوقیت دیتے ہیں۔
کبھی کہتے ہیں:

سراج یوں مجھے استادِ سہرابان نے کہا

کہ علمِ عشق میں بہتر نہیں ہے اور علوم

اگر خواہش ہے تجھ کو اے سراج آزاد ہونے کی

کمندِ عقل کوں ہرگز گلے کا ہار مت کیجو

اور کبھی کہتے ہیں:

عشق اور عقل میں ہونے ہے شرط جیت اور ہار کا تماشا ہے

دریائے بے خودی کون نہیں اٹھا سراج

غواصِ عقل و ہرش کون واں بھول چوک ہے

موضوعِ سخن کچھ ہو، عشق کی لہر سب میں یکساں دوڑ رہی ہے۔ اسی
نے ان کے کلام میں گدازنگی اور سوز کو جنم دیا ہے اور والہانہ پن نے اظہارِ
بیان کی اس سادگی، بے ساختگی اور شکستگی کو پختہ کر دیا ہے جو ولی سے شروع
ہوتی ہے اور میر کے ہاں کمال کو پہنچتی ہے۔ اس سادگی میں ایک ایسا درد ہے
جس سے الفاظ میں سحر اور ترنم پیدا ہوتا ہے۔ اسی سے سراج کے ہاں آواز کا
نظام اور لفظوں کی صوتی ترتیب جنم لیتی ہے۔ یہ ہر بڑے شاعر کی پہلی نشانی
ہے۔ سراج کے ہاں بھی ہر شعر میں ایک مخصوص ترنم ہے۔ ان کی ایک غزل
تو ایسی ہے جس میں سراج کے کلام کی ساری خصوصیات ایک جگہ سمٹ آئی
ہیں۔ اس دور تک کے شاعروں میں ولی کے علاوہ شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو
جس کے کلام سے صرف ایک غزل ایسی پیش کی جا سکے جو پورے طور سے اس
شاعر کے مزاج و شخصیت کی ترجمانی بھی کرتی ہو اور اردو شاعری کی بہترین
غزلوں میں بھی شمار کی جا سکتی ہو۔ سراج اس معیار پر بھی پورے اترتے ہیں۔
سراج کی یہ غزل دیکھیے:

خبرِ تحسیرِ عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی

نہ تو 'نو رہا، نہ تو 'میں رہا، جو رہی سو بے خبری رہی

شرِ بے خودی نے عطا کیا مجھے اب لباسِ برہنگی

نہ خرد کی بنیہ گری رہی، نہ جنوں کی پردہ دری رہی

کبھی سمتِ غیب میں کیا ہوا کہ چمنِ ظہور کا جل گیا

مگر ایک شاخِ نہالِ غم جسے دل کہو سو پری رہی

نظرِ تفاعلِ یار کا گدہ کس زبان میں بیان کروں

کہ شرابِ صد قدح آرزو 'غمِ دل میں تھی سو بھری رہی

وو عجیب گھڑی تھی میں جس گھڑی لیا درسِ تسخیرِ عشق کا

کہ کتابِ عقل کی طاق میں جوں دھری تھی تیوہی دھری رہی

ترے جوشِ حیرتِ حسن کا اثر اس قدر میں یہاں ہوا

کہ نہ آنے میں رہی جلا، نہ پری کوں جلوہ گری رہی

کیا خاک آتش عشق نے دل بے نوائے سراج کو
نہ خطر رہا ، نہ حذر رہا مگر ایک بے خطری رہی

ولی کے کام کو سراج نے آگے بڑھایا ۔ سراج کے ہاں بمقابلہ ولی کے جذبات زیادہ صحت کے ساتھ بیان ہو رہے ہیں ۔ ولی کے اشعار میں اکثر لہجہ دبا دبا سا معلوم ہوتا ہے لیکن سراج کے ہاں یہ کھل جاتا ہے اور اس میں تیزی اور شفا کی زیادہ آ جاتی ہے ۔ فارسی روایت کی وہ جلوہ گری جو ولی دکنی کے ہاں نظر آتی ہے ، سراج کے ہاں اور زیادہ رچ کر گہری ہو جاتی ہے اور دلاؤ بڑ تر اکیب اور بندشوں کا ایک ایسا ذخیرہ وجود میں آتا ہے جو اردو شاعری کا بیش بہا سرمایہ ہے ۔ یہ تراکیب دیکھئے جو اظہار کے وسیلوں کو آسان اور ”ہر اثر بنا رہی ہیں ۔ ان میں میر ، غالب ، اقبال اور دوسرے شعرا کی لئے کئی قدر شامل ہے ؛ مثلاً ”زخمی تیغ انتظار ، تشنہ زخم کفر قاتل ، کمندر ہیچ و تاب زلف ، سرمہ دیدہ جان ، روزہ داران جدائی ، سودائی بازار محبت ، خیال عکس رخ یار ، لذت نعمت دیدار ، سرمایہ آشفہ دلی ، شہادت گل زخم تیغ بحرایی ، بحر خیال حلقہ کاکل ، کمندر حلقہ گیسو ، خیال عارض گرنک ، ہیچ و تاب حلقہ زخمی ، خندہ دندان نما ، جلوہ خورشید رو ، باغبان گلشن خوش فکری ، خیال نرگس عنبی سرشت ، بسمل خوئی کفن ، خیال قامت گل رو ، مہر طراز ، زلف گرہ دار ، موج خون دل ، غنچہ داغ جنوں ، رگہ برگ گل سودا ، غار شوق ، خمیازہ بے طاقتی ، حیلہ مردم بیمار ، شرح بے تاب دل ، شربت خون جگر ، خلش سینہ انگار ، لذت دیدار ، دام الفت ، شکوہ طرز تغافل ، ناخن پنچہ فراق ، بیان سوز بے تاب ، سوار نوسن معنی ، بیان شام جدائی ، مشعل سوز جگر وغیرہ ایسی تراکیب ہیں جنہوں نے سراج کے کلام میں ترنم کے اثر کو گہرا کر کے اردو روایت کو خوب سے خوب تر بنانے میں مدد کی ہے ۔

جیسا کہ ہم پہلے لکھ چکے ہیں ، عشق سراج کی فکر کا مرکزی نقطہ ہے ۔ یہی لہر اُن کی شخصیت اور مزاج میں رواں دواں ہے اور یہی لہر اُن کے دوسرے کلام کی طرح مثنویوں میں بھی جاری و ساری ہے ۔ سوز محبت ہی نے اُن کی شخصیت میں خاکساری ، انکسار ، خوش مذاقی ، بے نیازی اور جلال و جلال کی صفات پیدا کر کے وسیع الشرب اور فراخ دلی کو جنم دیا تھا ۔ سراج نے چھوٹی بڑی بارہ مثنویاں لکھی ہیں ۔ ”بوستان خیال“ اُن کی مثنویوں میں سب سے زیادہ اہم اس لیے ہے کہ یہی ایک طویل مثنوی ہے اور اس میں کچھ نہ کچھ

قصہ بن بھی ملتا ہے ۔ باقی گیارہ مثنویاں ان معنی میں تو مثنویاں ہیں کہ وہ مثنوی کی بحر میں لکھی گئی ہیں اور ان میں آیات کا التزام ملتا ہے لیکن مزاج کے اعتبار سے یہ نظم اور غزل مسلسل کی ملی جلی شکلیں ہیں ۔ ”بوستان خیال“ کے موضوع کا اظہار مثنوی کے ابتدائی اشعار میں کر دیا گیا ہے :

ارے ہم نشینو! سرا دکھ منو سرے دل کے گلشن کی کلیاں چنو
سرے ہر عجب طرح کے درد ہیں کہ سب درد اس درد کے گرد ہیں
کہوں کیا کلیجے میں سوراخ ہے مری داستان شاخ در شاخ ہے
اگر سنگ بھی حال میرا سنے تو حیرت سے چکرت میں جا سر دھنے

اسی کیفیت ہجر کا بیان ساری مثنوی میں کیا گیا ہے ۔ عاشق باغ میں جاتا ہے مگر ایسے سکون نہیں ملتا ۔ محفل خویاں میں جاتا ہے اور وہاں ایک ”سردار زادہ“ کو دیکھتا ہے جس کا حسن بے مثال ہے ۔ یہی سردار زادہ مثنوی کا ہیرو ہے ۔ شاعر اس سے اپنے عشق کا اظہار کرتا ہے ۔ سردار زادہ بھی اظہار تعلق کرتا ہے لیکن شاعر کی بے قراری بڑھتی رہتی ہے ۔ کچھ عرصے کے بعد وہ شوخ سراپا نار بے وفائی کرتا ہے ۔ شاعر اس کی بے وفائی کو دیکھ کر سنگ دل یار کی حکایت بیان کرتا ہے مگر محبوب پر اس کا کوئی اثر نہیں ہوتا ۔ شاعر اسی طرح بے وفائی ، ہجر و اضطراب کی آگ میں جلتا رہتا ہے اور اس کی زندگی تلخ تر ہو جاتی ہے ۔ مثنوی مناجات پر ختم ہوتی ہے جس میں غم سے نجات پانے اور ”بتوں“ کی طرف سے دل پھیر دینے کی دعا مانگی گئی ہے :

گزر گئی مری بت پرستی میں عمر کئی غفلت و جہل و مستی میں عمر
میں اب چاہتا ہوں کہ ہوشیار ہوں اب اس خواب غفلت سے بیدار ہوں

یہاں سے عشق مجازی کا رخ عشق حقیقی کی طرف ہو جاتا ہے ۔ مثنوی دو دن میں لکھی گئی ہے اور اس کے اشعار کی تعداد اور سال تصنیف ایک ہے ۔ یہ مثنوی اپنی روانی ، سادگی اور شدید عشقیہ کیفیات کے بے باکانہ اظہار کی وجہ سے ”ہر اثر ہے اور ریختہ کی مثنویوں کی ابتدائی روایت میں ایک اہم کڑی کا درجہ رکھتی ہے ۔ سراج کی غزل کا مزاج یہاں بھی موجود ہے ۔

سراج ”عشق“ کے شاعر ہیں اور عشقیہ شاعری کی روایت کو مستحکم بنیادوں پر قائم کرتے ہیں ۔ یہ سارا کلام اُس دور کا ہے جب وہ عشق مجازی کے دور سے گزر رہے ہیں ۔ عنفوان شباب کا دریا چڑھا ہوا ہے اور حساس سراج کے تار عشق ہوا کے بلکے سے جھونکے سے مرتعش ہو کر مترنم ہو جاتے ہیں اور

اسی عالم سرشاری میں یہ ترنم لفظوں میں ڈھلنے لگتا ہے :

دیوانہ تندر ہوش سے آزاد ہو گیا شکر خدا کہ پاؤں کی زنجیر کٹ گئی
سراج کی زبان عشقیہ شاعری کی فطری زبان ہے جس میں احساس کے ترن
نے سوز و ساز کی کیفیت پیدا کر دی ہے ۔ انہوں نے اردو شاعری کو ایک بڑ
ذخیرۃ الفاظ اور انہیں استعمال کرنے کا سلیقہ دیا ہے ۔ متکلاخ زمینوں اور مشکل
ردیفوں میں غزلوں کو پڑھ کر ہم احساس نہیں ہوتا کہ سراج کی شعری قوت کو
انہوں نے دبا دیا ہے ۔ یگانہ جیسا چیوٹ شاعر جب : ع

خبر تھیں عشق من نہ جنوں رہا نہ پری رہی

والی زمین میں غزل کہنا ہے تو سراج کی غزل کا منہ چڑاتا معلوم ہوتا ہے ۔
سراج کی شاعری کی قدر و قیمت کا اندازہ اس وقت خصوصیت سے ہوتا ہے
جب اسے دوسرے بڑے شاعروں کے ساتھ پڑھا جائے ۔ سراج کا جذبہ عشق
اقنا قوی اور قوتِ اظہار اتنی جاندار ہے کہ احساس و الفاظ مل کر ایک ہو جاتے
ہیں اور معمولی سی بات بھی مزہ دینے لگتی ہے :

آج کی رات مرا چاند نظر آیا ہے

چاندنی دودھ سی چھٹکی ہے سرے آنگن میں

حاورے اور ضرب الامثال ہی احساس سے مل کر منہ سے بولنے لگتے ہیں :

کیا ہوا گرچہ بار ہے نزدیک آنکھ اوجھل پاؤ اوجھل ہے

کیوں بکار کر بلبل راز فاش کر رہی ہے

شاخ گل کی سونے پر باغ میں چڑھا دیجے

ہائے جی کے سودے میں روز کا ہے ہنگامہ

چوک سے عناصر کے یہ دکاں اٹھا دیجے

عشق دونوں طرف سے ہوتا ہے کیوں مجھے ایک بات سوں تالی

سراج قدر اول کے شاعر ہیں اور ان کے کلام میں دوا سی شاعری کے ایسے

عناصر موجود ہیں کہ اس کے کچھ حصے نہ صرف ہمیشہ دلچسپی سے پڑھے جائیں

گئے بلکہ وہ اردو زبان کے کچھ کا جزو لاینفک بن گئے ہیں ۔ سراج نے اردو شاعری

کو ایک نیا معیار دیا اور عشقیہ شاعری کی روایت کو ولی سے لے کر میر تک

پہنچا دیا ۔ ولی اگر چہ سحر کی طرح ہمہ گیر ہیں تو سراج انگریزی شاعر لینڈ

(Lang Land) کی طرح اردو شاعری میں مخصوص عشقیہ روایت کے بانی ہیں ۔

سراج اورنگ آبادی کی ولایت پر سارے شہر میں سوگ منایا گیا ۔ وفات کے
وقت ان کی بزرگی کی شہرت دور دور تک پہنچ چکی تھی اور شاعری کا ڈنکا ہر
طرف بچ رہا تھا ۔ خاصی تعداد میں ان کے شاگرد موجود تھے جن میں ضیاء الدین
پروالہ ، مرزا محمود خان نثار ، محمد عطا ضیا ، مرزا مغل کمر ، لالہ جے کشن بیجان ،
میر مہدی متین معروف ہیں ۔ اس زمانے کے اہم لوگوں نے ان کی تاریخ وفات
کے قطعات لکھے جن میں میر غلام علی آزاد پانگراہی ، میر اولاد محمد خان ذکا ،
ضیاء الدین پروالہ اور لچھمی لرائی شفیق کے نام قابل ذکر ہیں ۔ سراج کی وفات پر
ان کے معاصر شاہ قاسم علی قاسم نے بھی اظہارِ اسوس کرتے ہوئے لکھا :

شاہ قاسم علی ہزار اسوس یار ہمدرد اوٹھ گئے وو سراج

شاہ قاسم علی قاسم ، جن کا انتقال بارہویں صدی کے اواخر میں ہوا ، ایک
پُرگو شاعر تھے ۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ ولی اور سراج کے بعد روایتِ ریختہ نے
کتنی ترقی کی ، قاسم کے دیوان کا مطالعہ ضروری ہو جاتا ہے ۔ قاسم کے زمانہ
حیات میں دکن کے معروف شعرا ایک طرف اور شہابی ہند کے آبرو ، حاتم ،
آرزو ، یک رنگ ، ناجی ، مظہر جانجاناں وغیرہ دوسری طرف نظر آتے ہیں اور
دونوں گروہ اب ایک زبان ہو رہے ہیں ۔ اب گجرات میں بھی معیار سخن وہی ہے
جو دکن اور شہال میں ہے ۔ ریختہ کے سلسلے میں شاعروں کی تعلق سے ویسی ہی
خوشی کا اظہار ہو رہا ہے جیسے کوئی تلاش کرنے والا نیا ملک دریافت کر کے
خوش ہوتا ہے ۔ اب ریختہ کے شاعر کی آواز سارے برعظیم میں گونج رہی ہے ۔
فارسی کا رواج تیزی سے کم ہو رہا ہے اور اب برعظیم کی تہذیب اس زبان کی طرف
رجوع کر رہی ہے جسے اس نے اسی سرزمین پر اپنی صدیوں کی تخلیقی صلاحیتوں
سے پال پوس کر بڑا کیا تھا ۔

شاہ قاسم کے دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ دکن و شہال میں ایک
ہی زمین میں غزلیں کہنے کا رواج بڑھ رہا ہے اور یہ اس بات کی علامت ہے کہ
ریختہ کی شاعری اب ملک گیر سطح پر پھیل گئی ہے ۔ قاسم کے دیوان میں جانجاناں ،
آبرو ، حاتم ، آرزو ، تاباں اور یقین کی غزلوں کی زمیںیں صاف دکھائی دے رہی
ہیں ۔ اثرات کے اس اختلاط نے شاعری میں نئی قوتوں اور نئے حوصلوں کے امکانات

۱۔ دیوان شاہ قاسم : مرتبہ سخاوت مرزا (غیر مطبوعہ) ، غزولہ انجمن ترقی اردو
پاکستان ، کراچی ۔

گو روشن کر دیا ہے۔ شاہ قاسم کے کلام سے کسی خاص رنگِ سخن کا پتا نہیں چلتا۔ وہ ولی یا سراج کی طرح، مفرد شاعر نہیں ہیں بلکہ روایت کی تکرار کے شاعر ہیں۔ ان کی خوبی، جیسا کہ شفیق نے لکھا ہے، یہ ہے کہ ”مضامین صاف و شستہ سی جوید و شعر را بہ نہایت غدوبت می گوید“۔ ان کے دیوان میں غمی و ترجیع بند بھی ہیں لیکن بنیادی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں۔ ان کی عشقیہ کیفیات میں سطحیت کا احساس ہوتا ہے۔ وہ شدتِ اثر اور قوتِ اظہار جو ولی یا سراج کے ہاں ملتی ہے، قاسم کے ہاں نہیں ہے۔ تصوف کے مضامین بھی جذبے سے عاری ہیں؛ مثلاً یہ تین شعر دیکھیے:

ذات کے طالب کو ہرگز گفتگو سے کام نیی
زاہدوں کو ہو مبارک کمینہ و ہامن کو دیر
جو آپ خوش تو جہاں خوش یہ بات ہے مشہور
ہے اپنے دم سے رفیق آشنا برادر خوب
مت دل کسی کا توڑ، مروت اسی میں ہے
رکھ خاطر آشنا کی، محبت اسی میں ہے

ہاں ایک ”اوپری پن“ اور بغیر جذبے کی شاعری کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں شعر دل کے نہاں خانے سے نہیں نکل رہا ہے بلکہ مضمون باندھنے کی کوشش میں علمِ عروض کا سہارا لیا جا رہا ہے:

دل سمھارا مجھ سے گر یزار ہے خوش رہو میرا بھی اللہ ہار ہے
میں جس کو دل دیا سو وہ دشمن ہوا مرا
قاسم میں کیا کروں یہ زمانا بھلا نہیں

لیکن چلتا ادا میں مسکرانا یہ خوبی کس میں ہے بارو بتانا
کفرِ انوس اوس کا ہے قیامت اڑا دینا ہے ظالمِ قالیوں میں
اوس کا کل نے دل لپٹا ہے کیا بلائیں گئی ہیں سر پر سے
ہمارا طفل دل کرتا ہے شوخی سخن اس کو ذرا آنکھیں دکھانا
ساری شاعری کا زور محاورے، ضرب المثل اور ایہام پر ہے جن سے شاعری میں
شوخی پیدا کرنے کا کام لیا جا رہا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعری ایک
ٹھنھول یا ایک ”مزیدار“ مشغلہ بن گئی ہے۔ لیکن جہاں تک زبان کا تعلق ہے،

وہ صاف ہو کر سارے برعظیم میں ایک ہی سطح پر آ گئی ہے۔
اس دور میں متعدد شعرا دارِ سخن دے رہے ہیں۔ عارف الدین خاں عاجز
(م۔ ۱۱۷۷ھ/۱۷۶۳ع) بھی ہیں کہ اپنے لیہام کی وجہ سے اور لچھی نرائن شفیق
(۱۲۲۳ھ/۱۸۰۸ع) بھی کہ اپنے تذکروں اور تاریخ گوئی کی وجہ سے شہرت
رکھتے ہیں۔ لیکن اب جمیل جالبی آخر کس کس کا ذکر کرو گے؟ تاریخ
میں تو صرف انہی لوگوں کا ذکر ہو سکتا ہے جو روایت کے اصل دھارے پر
بہہ رہے ہیں۔ اور وہ لوگ جو اصل دھارے سے دور یا الگ ہیں یا صرف ”نقل“
اور ”تکرار“ کے ذریعے ادب و شاعری کا تہرک تقسیم کر رہے ہیں، ان کا ذکر
تذکرہ نویسوں پر چھوڑ دو کہ یہ ان کا کام ہے اور تم آگے بڑھو۔



اختتامیہ

اس جلد کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ زبان جسے آج ہم اردو کے نام سے پکارتے ہیں، ایک ایسی زبان ہے جو سارے برعظیم پاک و ہند میں عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی ہے اور عہد حاضر کے تقاضوں کے عین مطابق رابطے کی واحد مشترک زبان ہے اور قومی و ملک گیر مسائل پر اظہار خیال کے لیے یہی زبان استعمال میں آتی ہے۔ اس زبان کی تاریخ برعظیم میں مسلمانوں کی آمد کی تاریخ سے شروع ہوتی ہے جسے وہ اسی سر زمین سے اٹھا کر سینے سے لگاتے ہیں اور اپنی زبانوں کے الفاظ ملا کر، اپنی فکر، تخلیقی صلاحیت اور نظام خیال کی قوتوں سے سہارا دے کر برعظیم پاک و ہند کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیلا دیتے ہیں۔ اور جس طرح فتوحات ایران کے زمانے میں فارسی زبان کو ایک رسم الخط دیا تھا اسی طرح اسے بھی ایک رسم الخط دے دیتے ہیں۔ ”ہولی“ سے ”زبان“ بننے کے عمل سے گزر کر صدیوں بعد جب یہ بڑی ہوتی ہے تو ادب کا تخلیقی عمل آہستہ آہستہ سر نکالتا ہے۔ کبھی اس زبان کے الفاظ خود فارسی ”عبارت“ میں اظہار کو سہل بناتے ہیں جس کی مثالیں مسعود سعد سلمان (م - ۵۱۵/۱۱۲۱ع) کے دیوانہ فارسی اور امیر خسرو (م - ۵۲۵/۱۲۲۵ع) کے فارسی کلام میں بھی ملتی ہیں اور تاریخ فیروز شاہی، آئین اکبری اور ذخیرۃ الخوانین میں بھی۔ کبھی صوفیائے کرام اپنی بات عوام تک پہنچانے کے لیے اسے استعمال میں لا رہے ہیں اور کبھی کبیر داس جیسے عوامی شاعر اور گُرو نانک جیسے مصلح اپنے فکر و خیال اور فلسفہ حیات کو سارے معاشرے میں عام کرنے کے لیے اسے وسیلہ اظہار بنا رہے ہیں۔ جہاں کہیں مختلف بولیاں بولنے والوں کو اپنی بات ایک دوسرے تک پہنچانے کی ضرورت پڑتی ہے وہاں یہ زبان از خود نمودار ہو جاتی ہے۔ اسی لیے یہ زبان ہمیں کم و بیش سارے برعظیم میں کسی نہ کسی شکل میں ضرور نظر آتی ہے۔ اس زبان کا مولد ہر وہ علاقہ ہے جہاں ”مختلف الزبان“ لوگ آپس میں مل جل رہے ہیں۔

ملنے جانے کا یہ عمل خواہ پنجاب و سندھ میں ہو رہا ہو یا دہلی، شمالی ہندوستان، دکن اور گجرات میں۔ یہ زبان ہر زبان سے مل کر شیر و شکر ہو جاتی ہے اور ایک ایسی شکل اختیار کر لیتی ہے جو انہی حالات میں پیدا ہونے والی کسی دوسرے علاقے کی زبان سے مشابہ ہوتی ہے۔ اس میں دوسری زبانوں کے الفاظ اپنے اندر جذب کرنے کی ایسی صلاحیت ہے کہ جو لفظ اس کے مزاج کے نظام کشش میں آیا اسی کا ہو رہا۔ اس میں جدید ہند آریائی زبانوں میں سے کم و بیش ہر ایک کی ایسی خصوصیات پائی جاتی ہیں جو اسے بڑھانے اور اس کے اظہار کو وسیع تر کرنے میں مدد کر سکیں۔ اس زبان نے برعظیم کی ساری جدید ہند آریائی زبانوں کی ان خصوصیات کو اپنا لیا جن میں ملک گیر سطح پر تصرف میں آنے کی صلاحیت موجود تھی۔ محمود شیرانی اسے پنجاب کی زبان کہتے ہیں۔ سندھی اور سرائیکی والے اس کا مولد و منشا سندھ و ملتان کو قرار دیتے ہیں۔ گجرات والے اس کی جائے پیدائش گجرات کو بتاتے ہیں۔ دکن والے اسے اپنی زبان کہتے ہیں۔ دہلی والے دہلی کو اس کا مولد بتاتے ہیں۔ یو۔ پی والے اسے کھڑی بولی سے منسوب کرتے ہیں۔ محمد حسین آزاد اس کا رشتہ ناتا برج بھاشا سے جوڑتے ہیں۔ ہریانوی، راجستھانی اور اودھی اور ارد ماگدھی والے اسے اپنے اپنے علاقوں سے ملاتے ہیں۔ اس انداز فکر کا سبب یہ ہے کہ قدیم زمانے سے وہ زبان جو ہندی، ہندوی، گجری، دکنی وغیرہ کے نام سے پکاری جاتی رہی اور دور جدید میں ریختہ، اردوئے معلیٰ، اردو اور ہندوستانی کے نام سے موسوم کی جاتی رہی، وہ برعظیم کی ساری زبانوں کے (ریاضی کی اصطلاح میں) ”عاد اعظم مشترک“ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کا تجربہ ہمیں اُس وقت خاص طور پر ہوا جب ”دیوان حسن شوق“ مرتب کرنے وقت حسن شوق کی ایک مثنوی ”میزبانی نامہ“ کے ابتدائی سوشعر ہم نے پنجابی، سندھی، سرائیکی، پشتو، گجراتی، مراٹھی اور بلوچی بولنے والوں کو دے دیے اور ان سے اپنی اپنی زبانوں کے الفاظ کی فہرست بنانے کے لیے کہا۔ فارسی، عربی، ترکی اور ہندوی کے الفاظ کی فہرست ہم نے خود بنائی۔ جب یہ فہرستیں آئیں تو معلوم ہوا کہ اب ایک لفظ بھی ایسا باقی نہیں رہا تھا جسے ہم خالص اردو کا لفظ کہہ سکیں۔ میں عمل صرف و نحو کی سطح پر ہوا۔ ہر اصول ایسا تھا جس پر دوسری زبان والے اپنا دعویٰ کرتے تھے۔ اس تجربے کو بڑھا کر اگر برعظیم پاک و ہند کی دوسری بولیوں اور زبانوں کو بھی شامل کر لیا جاتا تو یہی نتیجہ نکلتا۔ غرض کہ اس زبان میں آریائی و دراوڑی الفاظ و اصول قواعد بھی موجود ہیں اور سامی و تورانی بھی۔ لیکن سب

اس حد تک اور اس توازن سے ملے جلے ہیں کہ اس کی ثبوت اظہار کو بڑھانے میں اور مل کر ایک اکائی بناتے ہیں۔ بر عظیم کی اسی لسانی وحدت اور کم و بیش ساری زبانوں کے عادات عظیم مشترک کا نام ”اردو“ ہے۔

مختلف زمانوں میں اس کے مراکز بدلتے رہے۔ جیسا کہ اس جلد کے مطالعے سے اندازہ ہوا ہوگا، پہلے سارے شمال میں اس نے رنگ جایا۔ پھر ایک خاص زمانے میں گجرات اس کا مرکز رہا اور وہاں سے اکبر کی فتح گجرات (۱۵۷۲ء) کے بعد یہ مرکز دکن پہنچ گیا جہاں پہلی دور سلطنت میں یہ زبان پہلے ہی جڑ پکڑ چکی تھی۔ اورنگ زیب کی فتوحات دکن نے جب شمال اور جنوب کو ملا کر ایک کر دیا تو ایک نیا معیار زبان و ادب، جسے اس زمانے میں اور پھر بعد تک ”ریختہ“ کے نام سے پکارا جاتا رہا، وجود میں آ گیا۔ ولی دکن کے بعد اس کا نیا مرکز دہلی قرار پایا۔ اب شمال نے دکن کی روایت ادب سے فیض پا کر اپنے خون جگر سے اسے سینچا اور اس میں شعر و ادب کے بیش بہا جواہر پاروں کا اضافہ کیا۔ روایت کے دھارے کے راستوں کو اس جلد کے ایک ساتھ مطالعے سے دریافت کیا جا سکتا ہے۔ پہلے اس زبان کی روایت نے دیسی عناصر سے دل کھول کر استفادہ کیا۔ ہندوی زبانوں کے الفاظ، تلمیحات، اسطور، علامات، تشبیہات اور اصناف و اوزان کو اظہار کا ذریعہ بنایا اور اس میں سے وہ مارا رس غور لیا جو نچوڑا جا سکتا تھا۔

شمال میں امیر خسرو سے لے کر شاہجہاں کے دور تک یہی اثرات کارفرما رہے ہیں۔ دکن میں ”کدم راؤ ہدم راؤ“ والے نظامی سے میران جی شمس العشاق تک اسی ہندوی روایت کا عمل دخل رہتا ہے۔ گجرات کا ادب شروع سے ہندوی روایت کے زیر اثر رہتا ہے۔ یہاں پہلی مرتبہ فارسی اثرات کی بہت ہلکی سی جھلک شاہ علی بیوگم دھنی کے ہاں محسوس ہوتی ہے اور پھر خوب بھد چشتی فارسی اصناف، بھور اور علامات استعمال کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ اثرات بیجاپور میں ابراہیم عادل شاہ ثانی جب تک گورو (م - ۱۰۳۷ھ/۱۶۲۷ء) کے دور تک باقی رہتے ہیں۔ جب تک گورو کی تصنیف ”کتاب نورس“ گہرے ہندوی اثرات کا اظہار کرتی ہے۔ عبدل کے ”ابراہیم نامہ“ میں ہندوی اثرات دہنے شروع ہوتے ہیں اور فارسی اثرات نمایاں ہوتے ہیں۔ فارسی و ہندوی اثرات کی یہ کشمکش صنعتی، مقیمی، شاہی، نصرتی اور ہاشمی کے ہاں جاری رہتی ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ فارسی اثرات، لال دوا کے دانے کی طرح، اس روایت کا رنگ بدلتے رہتے ہیں۔ بھور و اصناف تو عبدل کے ”ابراہیم نامہ“ کے بعد سے فارسی ہو جاتے ہیں لیکن بیجاپوری اسلوب کے

بطن میں ہندوی طرز احساس اور ذخیرۃ الفاظ آخر وقت تک زندہ و باقی رہتے ہیں۔ ادھر گولکنڈا میں فارسی اثرات شروع ہی سے نمایاں ہیں لیکن یہاں بھی ہندوی اثرات بنیادی کردار ادا کر رہے ہیں۔ خود بھد قلی قطب شاہ کے کلیات میں، جہاں فارسی اثرات، اصناف و بھور اور ذخیرۃ الفاظ اور آہنگ و لہجہ اس کے رنگ معنی کو نکھار رہے ہیں، وہاں ہندوی اسطور، روایت اور ذخیرۃ الفاظ کا رنگ بھی چوکھا ہے۔ وجہی کی مثنوی ”قطب مشتری“ میں بھی یہ اثرات موجود ہیں۔ غواصی کی ”سيف الملوک بذیع الجال“ میں بھی یہ واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ لیکن وجہی کی ”سب رس“ میں فارسی لٹرات گہرے ہو جاتے ہیں اور عبداللہ قطب شاہ کے طویل دور حکومت میں فارسی روایت ادب کی واحد روایت بن جاتی ہے۔ لیکن اس کی ”زمین“ اب بوی ہندوی ہی رہتی ہے۔ اس روایت کو جانے میں اورنگ زیب کی طویل مہلت دکن نے بہت مدد کی۔ مغلوں کی زبان فارسی تھی اور خود شمال کی اردو پر فارسی الفاظ کا اثر گہرا تھا۔ مغلوں کی فتوحات کے ساتھ ساتھ فارسی اثرات بڑھتے گئے اور شمال کی زبان نے جنوب کی زبان پر اثر ڈالنا شروع کیا۔ فاتح نے مفتوح کی زبان کو متاثر کیا تو مفتوح تہذیب نے فاتح تہذیب کے بطن میں اپنی ادبی روایت اور طرز احساس کو پیوست کر دیا۔ فاتح و مفتوح تہذیب کے اسی سنگم پر ولی دکن کی آواز نے سب کو لہلوٹ کر دیا۔ ولی نے قدیم ادب کی روایت کے زندہ عناصر کو اپنے تصرف میں لا کر فکر و اظہار کی سطح پر ایک نیا معیار قائم کیا جو ”ریختہ“ کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ یہ وہ نئی سطح تھی جہاں شمال، جنوب اور سارے بر عظیم کے تخلیقی ذہنوں کی آرزوئیں تکمیل پا رہی تھیں۔ ولی کا یہ معیار ریختہ اتنا مقبول ہوا کہ سورت کے عبدالولی عزلت، دکن کے داؤد و سراج، گجرات کے یوسف زلیخا والے امین، پنجاب کے ناصر علی سرہندی اور شاہ مراد، سندھ کے میر محمود صابر، سرحد کے عبدالرحمن بابا، بہار کے عبدالقادر بیدل، دہلی کے فائز، جعفر زلی، آبرو، شاہ حاتم، کرناتک کے شاہ تراب، مدراس کے بھد باتر آگاہ اور بر عظیم کے طول و عرغ، میں چھوٹے بڑے سب شاعروں نے اس نئے معیار کو واحد ادبی معیار کے طور پر تسلیم کر لیا۔ ولی کا یہی کارنامہ ہے کہ اس نے فارسی روایت کو اردو کے قالب میں ڈھال کر ایک طرف معاشرے کی اس خواہش کو بھی پورا کر دیا کہ وہ فارسی روایت کو اپنانے رکھنا چاہتا تھا اور ساتھ ساتھ اس مشکل کو بھی حل کر دیا کہ فارسی میں اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار نئی لسل کے لیے دشوار ہو گیا تھا۔ اس طرح ولی نے اردو زبان و ادب کے ارتقا کو جدید دائرے

میں داخل کر دیا اور فارسی روایت کو ایک لیا عروج دے کر اے اردو زبان و ادب کا مقدر بنا دیا۔ اسی روایت زبان و ادب کے فروغ کی وجہ سے لصرقی، جو ولی دکنی سے بڑا شاعر تھا، نکسال باہر ہو کر تاریخ کی چھولی میں جا گرا اور ولی دکنی کا نام آج بھی اسی طرح زندہ ہے۔

قدیم ادب انہی اثرات اور روایت کے آثار چڑھاؤ سے عبارت ہے اور قدیم روایت کی لہروں کا پیچ و تاب الہی رجحانات کی عکاسی کرتا ہے۔ مردہ یا ناکارہ روایت کو چھوڑ کر، عصر حاضر کے تقاضوں کے مطابق، زندہ طرز احساس کو اپنالنا ہمیشہ سے تخلیقی ذہنوں کا شیوہ رہا ہے۔ بد یونہی ہوتا آیا ہے اور یونہی ہوتا رہے گا۔



ضمیمہ

پاکستان میں اردو

میں اس بات کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں :

”غزنویوں کے قبضے میں تمام پنجاب، سندھ اور ملتان تھا۔ ہائسی، سمرتی اور میرٹھ تک ان کے قبضے میں تھے، بلکہ یوں کہہ دہلی کے قریب تک پھیلے ہوئے تھے۔ اتنے بڑے علاقے کے مالی و ملکی انتظام کے لیے عہد کو اس ملک کی زبان سیکھنی ضروری تھی۔ چونکہ لاہور ہند کا دارالسلطنت تھا اس لیے ظاہر ہے کہ اس خطے کی زبان کو اس عہد کی حکومت اور مسلمانوں نے ترجیح دی ہوگی۔ یہ خیال کرنا کہ جب تک مسلمان پنجاب میں آباد رہے، انہوں نے کسی ہندی زبان سے سروکار نہ رکھا اور جب پنجاب سے دہلی گئے تب برج بھاشا اختیار کی، ایک ناقابل قبول خیال ہے۔ . . . قطب الدین کے فوجی اور دیگر متوسلین پنجاب سے کوئی ایسی زبان اپنے ہمراہ لے کر روانہ ہوتے ہیں جس میں خود مسلمان قومیں ایک دوسرے سے تکلم کر سکیں۔ . . . دلچسپی کا امر یہ ہے کہ غیاث الدین پنجابیوں کے لشکر کے ساتھ دہلی میں داخل ہوتا ہے جس نے وہاں آباد ہو کر دہلی کی زبان پر بے حد اثر ڈالا ہوگا۔ . . . جب نارمتوں کی فتح نے انگریزی زبان پر ایک نہ مٹنے والا اثر ڈالا اور ہمیشہ کے لیے اس کی رفتار کو بدل دیا تو ہم اندازہ کر سکتے ہیں کہ دہلی پر ان پنجابیوں نے کس قدر اثر ڈالا ہوگا۔ . . . تغلقوں کے عہد میں دہلی میں جس قسم کی زبان بولی جاتی تھی، اگر ہم کو اس کے نمونے دیکھنا ہیں تو قدیم دکنی اردو کے ادبیات دیکھنے چاہیں۔“

سوئننی کمار پٹرجی نے بھی کم و بیش اسی خیال کا اظہار حسب ذیل الفاظ میں کیا ہے کہ :

”پنجابی مسلمان جو ترک افغان فاتحین کے ہمراہ نئے دارالحکومت دہلی میں آئے، سارے ہندوستانیوں میں سب سے زیادہ اہمیت کے مالک تھے۔ وہ دہلی میں اپنی وہ بولی بولتے آئے تھے جو دہلی کے شاہی اضلاع اور

پنجاب اور اردو

”اردو زبان اور لٹریچر کی تاریخ کے لیے جس قدر سالہ ممکن ہو جمع کرنا ضروری ہے۔ غالباً پنجاب میں بھی کچھ پرانا سالہ موجود ہے۔ اگر اس کے جمع کرنے میں کسی کو کامیابی ہوگئی تو مؤرخ اردو کے لیے نئے سوالات پیدا ہوں گے۔“
(ماخوذ از مکتوب علامہ اقبال، ۷ مئی ۱۹۲۵ء)

(۱)

قدیم ادب کے اس تفصیلی مطالعے سے ہم روایت کی دھوپ چھاؤں اور اس کے آثار چڑھاؤ کے منظر کو اپنی آنکھوں سے دیکھ چکے ہیں۔ شاہی ہند، گجرات اور دکن کے ادبیات کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم نے اہل پنجاب کی خدمات اور زبان اردو سے ان کے گہرے قدیم تعلق کا ذکر اس جلد میں جا بجا کیا ہے۔ ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ پنجابی لہجہ، آہنگ، تلفظ اور محاورہ شروع ہی سے اردو زبان کے مزاج اور خون میں شامل رہا ہے۔ اردو کو اہل پنجاب ہی نے اپنے سینے سے دودھ پلا کر پالا ہوسا اور بڑا کیا ہے۔ اردو کی روایت اور تاریخ میں پنجاب اسی طرح شامل ہے جس طرح انسانی رگوں کے اندر دوڑتے ہوئے تازہ خون میں سرخ و سفید جیسے۔ تاریخ گواہ ہے کہ شاہی سے جو لوگ دکن، گجرات اور مالوہ کی طرف گئے اور وہ لوگ بھی جو دہلی میں آباد ہوئے، جن میں بادشاہوں سے لے کر شاہی پیشہ اور دوسرے سب طبقوں کے لوگ شامل تھے، پنجاب و ملتان و سرحد کی طرف سے آ کر برعظیم کے طول و عرض میں بھیلے تھے۔ اسی لیے پنجاب اور اردو کے تعلق کو دیکھنے کے لیے نہ صرف ان مشاہیر کی خدمات کا جائزہ لینا ہوگا جو ساری عمر پنجاب میں رہے بلکہ ان کا بھی جو پنجاب سے جا کر سارے برعظیم کے طول و عرض میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے چوہر دکھاتے رہے۔ پروفیسر محمود شیرانی اپنی معرکہ الآرا تصنیف ”پنجاب میں اردو“

۱۔ پنجاب میں اردو : از حافظ محمود شیرانی، کتاب نما لاہور، طبع صوم،

ص ۵۶-۵۷

۲۔ ایضاً : ص ۶۷

۳۔ ایضاً : ص ۷۰

شمال مغربی علاقوں کی زبان سے حد درجہ مشابہت رکھتی تھی۔ انہوں نے اس زبان کو، جو کاروباری زبان بن گئی تھی، لہجہ و آہنگ دیا اور اس کے نقش و نگار کو بنانے سنوارنے میں اہم کردار ادا کیا۔“

قدیم دکنی اور گجری ادب میں یہ اثر اس لیے واضح اور نمایاں ہے کہ ابھی مختلف لہجے، مختلف اثرات اور الفاظ و آہنگ مل کر ایک نہیں ہوئے ہیں۔ جب یہ اثرات ایک وحدت بن کر مخصوص شکل اختیار کر لیتے ہیں تو ہم اس بات کو بھول جاتے ہیں کہ اردو زبان کی یہ مخصوص شکل، آہنگ اور لہجہ کن کن اثرات سے مل کر بنا تھا۔

تاریخ شاہد ہے کہ پنجاب و سرحد کے علاقے ہی وہ علاقے ہیں جو ہمیشہ سے فاتحین برعظیم کی گزرگاہ رہے ہیں اور یہی وہ علاقے ہیں جہاں مسلمانوں کا واسطہ سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی سطح پر یہاں کے باشندوں سے پڑا جن میں ہردمروں اور ہندوؤں کے علاوہ دوسری اقوام بھی شامل تھیں۔ اہل اسلام سندھ میں پہلی صدی ہجری میں آ گئے تھے جن کے اثرات کا مطالعہ ہم ”سندھ میں اردو“ کے تحت آئندہ باب میں کریں گے۔ لیکن مسلمانوں کی آمد کا اصل و حقیقی راستہ یہی تھا جس کے اثرات اس برعظیم کی آئندہ تاریخ پر گہرے پڑے۔ یہی وہ علاقہ ہے جہاں دو تہذیبیں، دو تمدن اور دو عقیدے ایک دوسرے سے ملے اور پھر یہ اثرات سارے برعظیم میں پھیل گئے۔ ۹۷۷ھ/۱۵۷۷ء میں الہنگین نے سرحد و پنجاب کے کوہستانی علاقوں پر حملہ کیا اور اس کے بعد اس کے جانشین سلطان سیکنگین نے ۹۸۸ھ/۱۵۷۸ء میں جے ہال کے حملے کے جواب میں حملہ کیا اور اسے شکست دے کر لغمان سے پشاور تک کے علاقے پر قبضہ کر کے اپنی حکومت کی بنیاد ڈالی۔ سلطان سیکنگین کے بعد محمود غزنوی نے ۱۰۰۰ھ/۱۰۰۱ء اور پھر ۱۰۰۱ھ/۱۰۰۲ء میں حملہ کر کے پنجاب کو فتح کر لیا اور ۱۰۱۸ھ/۱۰۱۹ء میں اسے اپنی سلطنت میں شامل کر لیا۔ اس کے بعد ۱۱۹۲ھ/۱۱۹۳ء تک آل غزنو یہاں حکومت کرتے رہے۔ دیسی باشندوں کی ایک بہت بڑی تعداد نے یہیں سب سے پہلے اسلام قبول کیا اور ایک کثیر تعداد میں ترک، افغان، ایرانی اور دوسری مسلم اقوام بھی سب سے پہلے اسی علاقے میں آکر مستقل آباد ہوئیں۔

۱۔ انڈو آریئن اینڈ ہندی: ایس۔ کے۔ چٹرجی، ص ۱۶۸-۱۶۹، ورنیکلر ریسرچ سوسائٹی، گجرات، ۱۹۳۲ء۔

لاہور اسی ”نئے کلچر کا ابتدائی مرکز تھا“۔

تہذیبی اور سیاسی سطح پر اس وقت یہ معاشرہ ایک منجمد معاشرہ تھا۔ مسلمانوں کی ترقی پذیر تہذیب، عقیدہ، زبان اور معاشرت نے اس میں عملی حرکت پیدا کر دیا؟ اسی کے ساتھ مسلمانوں کے الفاظ یہاں کی زبانوں میں شامل ہونے لگے اور رفتہ رفتہ ایک ایسی مخلوط و مشترک زبان وجود میں آنے لگی جسے سہولت اور ضرورت کے لیے دونوں قومیں استعمال کرتی تھیں۔ آنے والے مسلمان ہندوؤں کے الفاظ صحیح تلفظ و لہجہ سے ادا نہیں کر سکتے ہوں گے۔ اسی طرح ہندو عربی اور فارسی کے الفاظ اپنے مخصوص صوتی نظام کے مطابق ادا کرتے ہوں گے۔ اور چونکہ ایک دوسرے کے الفاظ کا استعمال اس دور کی معاشرتی ضرورت تھی اس لیے لفظوں کی یہ بکڑی ہوئی شکل عام و سروج ہو کر ایک نئے روپ میں ڈھل گئی ہوگی اور یہی اردو کی ابتدائی شکل ہوگی! یعنی ایک ایسی زبان جس میں اس علاقے کی مختلف زبانیں بولنے والے لوگ ایک دوسرے سے گفتگو کرتے ہوں گے۔ مسعود سعد سلمان (م - ۵۱۵ھ/۱۱۲۱ء) کا ”دیوان ہندی“ اس دور کی اسی مروجہ و عام زبان میں ہوگا۔ اگر یہ دستیاب ہو جاتا تو لسانی مسائل کی بہت سی کنجیاں صاف چلتی اور اردو زبان کے ارتقا کی گم شدہ کڑیاں مل جاتیں۔ اسی کے پیش نظر شیر علی خاں سرخوش لکھتے ہیں کہ ”اردو زبان کی نہایت ابتدائی شکل و صورت پنجابی ہی ہے“۔ اور ”اردو نے قدیم پنجابی سے ماخوذ ہے“۔ پنجابی کے بارے میں ہنلت برجموہن دقتا تریہ کہتی مرحوم کا یہ خیال بھی قابل توجہ ہے کہ ”پنجابی کے بارے میں دو خاص باتیں ذکر کے قابل ہیں؛ ایک تو یہ کہ شوریہٹی پراکرت کے آثار جس قدر پنجابی میں پائے جاتے ہیں اور آج تک موجود ہیں، اتنے کسی اور زبان میں نہیں پائے جاتے۔ اور دوسرے یہ کہ غیر ملکی الفاظ سے سہان نوازی کا پرتاؤ سب سے پہلے اس کے حصے میں آیا۔“

یہ سہان نوازی پنجاب کے لیے کوئی نئی چیز نہیں تھی۔ صدیوں سے جو قومیں یہاں آئیں، نہ صرف ان کی تہذیب و تمدن کے اثرات اس علاقے کی تہذیب

- ۱۔ کیفیہ: از برجموہن دتا تریہ کیفی، ص ۲۲، مکتبہ معین الادب لاہور، طبع دوم، ۱۹۵۰ء۔
- ۲۔ تذکرۂ اعجاز سخن: حصہ اول، ص ۱۷، سلسلہ ستم ظریف بکڈپو، لاہور۔
- ۳۔ ایضاً، ص ۱۷ خ۔
- ۴۔ کیفیہ: ص ۵۷۔

میں سہایت کرتے گئے بلکہ مختلف زبانوں کے الفاظ بھی یہاں کی عام بول چال کی زبان میں شامل ہوتے رہے۔ آریوں کی آمد سے پہلے دراوڑ اور دراوڑوں سے قبل منڈا نامی قبائل یہاں آباد تھے۔ ان کے الفاظ آج بھی پنجابی اور اس کے واسطے سے اردو میں موجود ہیں؛ مثلاً ”منڈی“ پنجابی اور اردو میں سر کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح ”کٹھری“ پنجابی میں کٹھن بمعنی کپڑا آج بھی مستعمل ہے۔ قدیم اردو میں ”کٹھن“ انہی معنی میں استعمال ہوتا تھا لیکن اب اردو میں ”کٹھن“ صرف جانور کے ہاؤں کے لیے مخصوص ہے۔ منڈی لفظ ”پیڑھی“ بمعنی نسل آج بھی پنجابی اور اردو میں مستعمل ہے۔ ”سندرا“ بمعنی ’ہالی‘ پنجابی اور اردو میں آج بھی استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح ’منڈی‘ میں ’چولا‘ پنجابی میں ’چلہا‘ اور اردو میں ’چولہا‘ ہے۔ کاجر (کاجل)، آفل، بھٹی، تسلا، چینی، پیندا وغیرہ منڈی الفاظ آج بھی پنجابی و اردو میں عام و مستعمل ہیں۔ تلاش کرنے سے ایسے الفاظ کی طویل فہرست بنائی جا سکتی ہے۔

اسی طرح یونانیوں کے دور حکومت میں یونانی اثرات بھی پنجابی زبان میں شامل ہو جاتے ہیں؛ مثلاً یونانی الفاظ کانون، دپھترا، بھلکم، تابھو، کٹری وغیرہ پنجابی میں کٹنوں، دپھتر، بلکم، تپوت اور کٹری کی شکل میں اور اردو میں کانون، دفتر، بلغم، تابوت، کٹری (لڑکی) کی شکل میں آج بھی ملتے ہیں۔ اسی طرح اہل پنجاب کی زبان میں ساکا، کشان، گوجر، جاٹ اور ہن اقوام کی زبان کے الفاظ بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ یہ اثرات جتنے گہرے اور کثرت سے تھے اسی لحاظ سے زبان و تہذیب کا ڈھانچا بھی بدلتا گیا۔ مسلمانوں کے اثرات گہرے اور دور رس تھے جنہوں نے اس تہذیب اور زبان کو ایک نیا روپ عطا کیا۔ جب مسلمان اس علاقے سے نکل کر برعظیم کے طول و عرض میں پھیل گئے تو ان کی یہی عام مشترک رابطے کی زبان نئے علاقوں کے لسانی و تہذیبی اثرات قبول کر رہی ہوئی ان کی فتوحات کے ساتھ برعظیم میں پھیلتی چلی گئی۔ اس زبان کا اثر دیکھنا ہو تو قدیم اردو کے ابتدائی نمونے دیکھیے۔ آپ کو دونوں زبانوں میں گہری مماثلت و مشابہت کا احساس ہوگا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جیسے جیسے پیچھے کی طرف چلتے جائیے، اس قربت کا احساس بھی بڑھتا جائے گا۔ آج جب اردو زبان کا معیار اور کینڈا مقرر ہو گیا ہے اور مختلف اثرات مل کر ایک جان ہو گئے ہیں، اس

۱۔ علاقائی ادب مغربی پاکستان : جلد اول، ص ۲۱۸، پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔

اولین تعلق کو محسوس کرنا خاصا مشکل ہو گیا ہے۔ لیکن قدیم دکنی اور پنجابی کے تلفظ، لہجہ، افعال، ضائر، ذخیرۃ الفاظ، علامتہ لامل ”نے“ کا نہ پایا جانا اور جملوں کی ساخت کے مطالعے سے اس بات کی آج بھی تصدیق ہو سکتی ہے۔ اس صدی کے اوائل میں، جب اہل پنجاب اس بات کا دعویٰ کر رہے تھے کہ اردو کا مولد پنجاب ہے اور اہل زبان اس دعوے کو تسلیم کرنے میں پس و پیش کر رہے تھے، اس وقت تک قدیم اردو کے وہ مضبوط سامنے نہیں آئے تھے جو ۱۹۲۰ع کے بعد^۲ شائع ہوئے اور جن کے مطالعے سے یہ بات سامنے آئی کہ پنجاب کا اردو سے وہی تعلق ہے جو ایک ماں کا اپنی بیٹی سے ہوتا ہے۔ لہٰذا یہاں کو کہیں چلی جائے لیکن ماں اور بیٹی کا ازلی رشتہ اسی طرح قائم رہتا ہے۔ اور چونکہ ماں کبھی ڈالٹ نہیں بن سکتی اسی لیے اردو اور اہل پنجاب کا یہ رشتہ لانا آج بھی اسی طرح قائم ہے۔ پنجاب کے مسلمانوں نے اس سطح پر ہمیشہ قومی نقطہ نظر کا ثبوت دیا اور کبھی سمجھوتا نہیں کیا۔ ۱۹۰۸ع میں جب ڈاکٹر پرتول چندر چٹرجی والس چانسلر پنجاب یونیورسٹی^۳ نے سالانہ جلسہ تقسیم انعامات منعقدہ ۲۲ دسمبر ۱۹۰۸ع کی افتتاحی تقریر میں یہ مقبول پیش کی کہ صوبہ پنجاب کے مدارس میں اردو کے بجائے پنجابی زبان کو رائج کیا جائے تو علامہ اقبال، علی امام، منشی محبوب عالم، منشی سراج الدین اور دوسرے اہل علم اس تحریک کے خلاف نبرد آزما ہو گئے اور اسے ناکام بنا دیا۔ اس دور

۱۔ یہ بحث ہمیں اس صدی کے اوائل میں بہت سے رسالوں اور اخباروں میں ملتی ہے۔ ”بخزن“ لاہور ۱۹۰۳ع میں یہ بحث شروع ہوئی اور مختلف اوقات میں ۱۹۱۹ع تک جاری رہی۔ ”سول اینڈ میٹری گزٹ“ ۱۵ جنوری ۱۹۰۵ع اور ”اردوئے معلیٰ“ نے بھی اس بحث میں حصہ لیا۔ ”پیسہ اخبار“ لاہور میں برسوں یہ بحث چھڑی رہی اور اہل پنجاب نے دعوے کیا کہ ”اردو زبان در اصل منجھی ہوئی پنجابی زبان ہے۔ اس کے افعال عموماً پنجابی ہیں مگر تھوڑی سی آفیس تبدیلی کے ساتھ استعمال میں لائے گئے ہیں“ (پیسہ اخبار، ۲۵ مارچ ۱۹۰۹ع، ص ۳)۔ بحوالہ ”پنجاب میں اردو“ از محمد اکرام چغتائی، ص ۳۷۰، سالنامہ ”فتون“ لاہور ۱۹۶۹ع۔

۲۔ حیدر آباد دکن میں دکنی مخطوطات کی اشاعت کا سلسلہ کم و بیش ۱۹۲۰ع کے بعد سے شروع ہوا۔

۳۔ پنجاب یونیورسٹی کینڈر ۱۹۰۹ع - ۱۹۱۰ع، ص ۵۱۵ - ۵۲۸، بحوالہ پنجاب میں اردو، محمد اکرام چغتائی، ص ۳۷۰۔

کے اخبار اور رسالے اس بات کے شاہد ہیں۔

سرخوش نے ۱۹۲۳ء میں ”تذکرۂ اعجاز سخن“ اسی نقطہ نظر سے مرتب کیا اور اس ساری بحث کے لیے راہ ہموار کر دی جسے ۱۹۲۸ء میں پروفیسر محمود خان شیرانی نے اپنی تصنیف ”پنجاب میں اردو“ میں زیادہ تفصیل کے ساتھ لکھا۔ سرخوش نے اس بحث سے یہی نتیجہ نکالا تھا کہ ”اردو سے قدیم پنجابی سے ماخوذ ہے“۔^۱ پنڈت کرنی بھی طویل بحث کے بعد اسی نتیجے پر پہنچے اور کہا کہ ”اردو زبان پنجاب میں پیدا ہوئی“۔^۲ شیرانی نے بھی تاریخی اور تہذیبی و لسانی دھاروں کی روشنی میں یہی نتیجہ اخذ کیا کہ ”اردو اور پنجابی کی صرف کا ڈول تمام تر ایک ہی منصوبے کے زیر اثر طیار ہوا ہے“۔^۳ آئیے اب لکھ باتھوں ان عوامل کو بھی دیکھتے چلیں جن کی بنا پر ایک ایسی تہذیبی و لسانی فضا تیار ہوئی جس میں اردو زبان کی نشو و نما کے لیے راستہ ہموار ہو گیا۔ اس سلسلے میں یہ چند باتیں قابل توجہ ہیں :

(۱) پنجاب ، جس کا نام بھی مسلمانوں کا رکھا ہوا ہے ، ہمیشہ سے مختلف اقوام کی آماج گاہ یا راہگزار رہا ہے ؛ اس لیے اس علاقے کی زبان پر دوسرے علاقوں کی زبان کے مقابلے میں ، سب سے زیادہ بیرونی الفاظ سب سے پہلے داخل ہو کر جزو زبان بن گئے۔ دراوڑوں سے پہلے کی منڈا قوم سے لے کر مسلمانوں کی آمد تک یہ سلسلہ ہمیشہ اور مسلسل جاری رہا ہے۔ اسی لیے یہاں کے لوگوں میں جذب و قبول ، مسلمان نوازی ، کھلے دل سے نئی باتوں اور نئی چیزوں کو قبول کرنے کا رجحان زیادہ رہا ہے۔

(۲) مسلمانوں کی آمد سے بہت پہلے جو مشترک زبان یہاں رائج تھی اس میں مختلف زبانوں کے اثرات نے ایک ایسی لسانی شکل پیدا کر دی تھی جسے مختلف اقوام آسانی سے استعمال کر سکیں۔ یہ بات قرین قیاس ہے کہ آج کی طرح اس وقت بھی مختلف علاقوں کے لوگ مختلف بولیاں بولتے ہوں گے لیکن مختلف علاقوں کے درمیان رابطے

کے لیے ایک ایسی زبان استعمال میں آتی ہوگی جسے سب علاقوں کے لوگ سمجھتے اور بولتے ہوں گے۔ یہ زبان ہمیں یہاں کے مذہبی مبلغ استعمال کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ مذہبی مبلغ بودھ مذہب سے تعلق رکھتے تھے لیکن اس مذہب کے زوال کے ساتھ ہی ان کے خیالات پر ہندو یوگیوں کا اثر بہت نمایاں ہو گیا تھا۔ یہ مذہبی مبلغ ”مدھی کہلاتے تھے۔ بابا گورکھ ناتھ انہی مدھیوں میں سے ایک تھے اور ناتھ پنتھی اصولوں کی تبلیغ کرتے تھے۔ پنجاب کے علاقے میں ناتھ پنتھیوں کا زور تھا اور تمک کی پہاڑیوں کے قریب بالا ناتھ جوگی کا مٹھ ان کا مرکز تھا۔ گورکھ ناتھ کا زمانہ برہمپوری راج کے عہد سے کچھ بعد کا زمانہ ہے۔ ان کے خیالات پر اسلامی فکر کا گہرا اثر ملتا ہے۔ یہ لوگ مورتی پوجا کے خلاف تھے ، مذہبی رسوم کو برا سمجھتے تھے ، ظاہر پرستی کے خلاف تھے اور ذات پات کو برا سمجھتے تھے۔ ان کے نزدیک ایشور ایک تھا اور اس تک پہنچنے کا ذریعہ معرفت نفس تھا ، نہ کہ مذہبی رسوم یا تیرتھ یا ترا۔ اب سوال یہ ہے کہ گورکھ ناتھ اور ان کے ناتھ پنتھی مبلغ کیا زبان استعمال کرتے تھے جس کے ذریعے ان کا پیغام مختلف زبانیں بولنے والے لوگوں تک پہنچ سکا ؟ پنجاب کی اس مشترک زبان کی تلاش میں ہماری نظر گورکھ ناتھ اور ان کے مریدوں کی کتابوں پر جاتی ہے۔ یہ کتابیں زیادہ تر منسکرت تصانیف کا ترجمہ ہیں اور ان میں زبان کا یہ رنگ ملتا ہے :

سوامی تم ای گورو گوسائیں

اسی جوش سید ایک بوجھیا

لرانکھے پیلا کواڑ بدھ رہے

ست گورو ہونی سا پچھیا کیے^۴

یہ زبان تقریباً ایک ہزار سال کے بعد بھی ہمارے لیے اتنی اجنبی

۱۔ ہندی ادب کی تاریخ : ڈاکٹر ہد حسن ، ص ۲۸۹ ، انجمن ترقی اردو ہند ، علی گڑھ ،

۱۹۵۵ء -

۲۔ ہندی ادب کی تاریخ : ص ۲۳ اور ص ۲۸۹ -

۱۔ تذکرۂ اعجاز سخن : حصہ اول ، صفحہ ۸ -

۲۔ کیفیہ : ص ۵۹ -

۳۔ پنجاب میں اردو : ص ۱۱۳ -

نہیں ہے کہ ہم اس کے خاندان کو نہ پہچان سکیں ،
زبان سے اس کا رشتہ نانا نہ معلوم کر سکیں ۔ ”سوامی تم ہی
گوسائیں“ آج بھی اسی طرح ادا کیا جاتا ہے ۔ یہ مذہبی مبلغ
اسی زبان کو اپنے خیالات کی ترویج و اشاعت کے لیے استعمال کرتے
تھے اور یہی وہ زبان تھی جسے پنجاب میں مختلف علاقوں کے لوگ
پکساں طور پر سمجھتے تھے ۔

(۳) جب مسلمان برعظیم کے اس حصے میں داخل ہوئے اور اسے فتح
کر کے اپنی سلطنت میں شامل کیا تو نئے تہذیبی اثرات اور معاشرتی
ضرورت کے تحت اس زبان میں مسلمانوں کی زبانوں کے الفاظ داخل
ہونے لگے اور اس کی تشکیل نو کا سلسلہ شروع ہو گیا ۔ مسلمانوں
کا کلچر فاتح قوم کا کلچر تھا جس میں آگے بڑھنے اور پھیلنے کی پوری
قوت تھی ۔ الفاظ خیالات کا ذریعہ اظہار ہوتے ہیں ۔ الفاظ کے
ساتھ نئے خیالات بھی اس کلچر کے رگ و پے میں سرایت کرنے
لگے اور یہاں کے منجمد معاشرے کے اندر عمل حرکت پیدا ہو گیا ۔
”عربی ایرانی کلچر“ کی روح نے یہاں کی زندگی کو نیا رنگ رزب
عطا کیا اور اسی کے ساتھ اس قدیم زبان کی بنیادوں پر اردو زبان
کا نیا پہولی بھی تیار ہونے لگا ۔ اس بات کو سوچتی کہ چترجی
سے سنیے ۔ دیکھیے وہ کیا کہتے ہیں :

”اگر ہندوستان پر مسلم قبضہ نہ ہو ہوتا تو بھی لسانی تبدیلیاں
رو نما ہوتیں اور ایک نیا لسانی دور شروع ہو کر رہتا ؛ لیکن جدید
ہند آریائی زبانوں کی پیدائش اور ان کے اندر ادب کی تخلیق اتنی
جلد نہ ہوتی اگر مسلمانوں کے زیر اثر ایک نئے تہذیبی دور کا
آغاز نہ ہوتا ۔“

قیاس کیا جا سکتا ہے کہ مسعود سعد سلمان (م - ۵۱۵/۱۱۲۱ع)
نے جو زبان اپنے ہندوی دیوان میں استعمال کی تھی وہ بھی زبان
ہوگی جسے پنجاب میں ناتھ پنتوی استعمال کرتے تھے اور جس کا
دائرہ اثر سارے علاقوں میں پھیلا ہوا تھا ۔ اگر فرق ہوگا تو یہ

کہ اس میں عربی ، فارسی ، ترکی الفاظ زیادہ تعداد میں ہوں گے اور
فکر پر اسلامی رنگ غالب ہوگا ۔

یہ سارے حالات و عوامل ، تاریخی شواہد ، تہذیبی و لسانی دھارے اس بات
کی نشان دہی کرتے ہیں کہ اردو کا مولد پنجاب ہے اور جیسا کہ نامور فاضل
پروفیسر حمید احمد خاں صاحب نے لکھا ہے کہ ”اردو اور پنجابی ان معنی میں
دو مختلف زبانیں نہیں ہیں جن معنی میں فرانسیسی اور جرمن زبانیں ہیں ۱۔“ اسی
علاقے سے یہ زبان برعظیم کے طول و عرض میں پھیلی اور پھر مختلف لسانی و
تہذیبی اثرات نے صدیوں کے سفر کے بعد ، جو شمال سے شروع ہو کر جنوب کے
انتہائی گوشوں تک پہنچ گیا ، اسے وہ شکل دے دی جو آج ہمیں نظر آتی ہے ۔
اسی لیے پنجاب میں اس زبان میں تصنیف و تالیف کا سلسلہ ہمیں ابتدائی دور ہی
سے نظر آتا ہے ۔ ”یہ امر اس موجودہ نسل کے لیے باعث حیرت ہو مگر مجھ کو
اس صداقت کے اظہار میں کوئی تامل نہیں ہے کہ اور صوبوں سے قطع نظر اردو
زبان پنجاب میں قدیم سے ساکی زبان مان لی گئی ہے ۔ ہمارے اسلاف کا رویہ اس
مسئلے کے متعلق بالکل واضح اور قطعی تھا ۲۔“ پروفیسر شیرانی ایک اور جگہ
لکھتے ہیں کہ ”اردو زبان اس صوبے میں اس قدر مقبول رہی ہے کہ خود اہل پنجاب
نے اس زبان میں نصاب تیار کیے ہیں ۔ ان میں سب سے قدیم مولوی امحاق
لاہوری کا ایک نصاب (فرح الصبیان) ہے جو بہ عہد شاہجہاں ۱۰۵۷/۱۶۴۷ع
کے قریب تالیف ہوتا ہے ۳۔“ . . . ”بچوں کی تعلیم میں بھی اس (زبان) سے کام لیا
جا رہا ہے ۴۔“

(۴)

پروفیسر حمید احمد خاں نے اپنے اسی مضمون میں ، جس کا حوالہ پچھلے
صفحات میں دیا گیا ہے ، لکھا ہے کہ ”قدیم اردو حیرت ناک حد تک پنجابی کی

۱۔ The Common Structural basis of Urdu and Panjabi, p. 81, -
Published in "Pakistan Linguistics, 1962", Lahore.

۲۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ۱۱۹ - ۱۲۰ ، مجلس ترقی ادب

لاہور ، ۱۹۶۶ع -

۳۔ ایضاً : ص ۱۲۲ -

۴۔ ایضاً : ص ۱۲۷ -

طرح معلوم ہوتی ہے۔“ آئیے اس بات کو دیکھنے کے لیے قدیم اردو کا مطالعہ کریں۔ گجرات میں جس زبان کے نمونے ملتے ہیں ان کو دیکھ کر اس دور کی مروجہ زبان اور اس پر مختلف اثرات کا اندازہ آج بھی لگایا جا سکتا ہے۔ قطب عالم (م - ۸۵۵ھ/۱۴۵۳ع) نے حضرت راجو قتال کی پیدائش پر گجرات کے شاہ محمود سے فرمایا :

”بھائی محمود خوش ہو، اسان تھیں وڈا تہیں وڈا سانڈے گہر جلال

جہالیاں آیا۔“

ایک اور موقع پر فرمایا :

”کیا ہے لوہ ہے کہ لکڑ ہے کہ پتھر ہے۔“

حضرت قطب عالم کے فرزند شاہ عالم عرف شاہ منجھن (م - ۸۸۸ھ/۱۴۸۳ع) کے بوی بہت سے فقرے قدیم اردو کے ابتدائی خد و خال اور اس کے مزاج و نوعیت پر روشنی ڈالتے ہیں :

”پلہ ڈوکرے، یعنی جواں اے پیرک۔“

”جمعات شاہید“ کے یہ فقرے دیکھیے :

”تسان راجے اسان خوچے، یعنی نو بادشاہ و من وزیر۔“

ایک اور جگہ یہ واقعہ ملتا ہے کہ ”مذکور شد کہ روزے غدوم سید راجو قدس سرہ“ سلطان فیروز اتفاق ملاقات افتاد و در اول گفتہ از سلطان پرسیدند ”کا کا فیروز چنگا ہے۔“ سلطان مرحوم گفت کہ خوزادہ پرسش فرمود ”کا کا چنگا شد یعنی لپک شد۔“

زبان و بیان پر بھی اثرات دکن میں ملتے ہیں اور واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ صرف و نحو، ذخیرۃ الفاظ، تلفظ اور لہجہ و آہنگ پر پنجابی کے اثرات گہرے ہیں۔ حضرت شاہ اربان الدین غریب (م - ۵۳۸ھ/۱۳۳۷ع) سے بابی عائشہ

۱۔ تحفۃ الزکرام : مصنفہ علی شیر قانع، جلد اول، ص ۱۸، مطبع حسینی اثنا عشری، بمبئی۔

۲۔ خانمہ مرآۃ احمدی : ص ۲۷، مرتبہ سید نواب علی۔

۳۔ مرآۃ سکندری، ص ۶۵، مطبع فتح الکرم، بمبئی ۱۳۰۸ھ، بار اول، مطبوعہ پبلیشٹ پریس کلکتہ، ۱۹۲۸ع۔

۴۔ جمعات شاہید : (قلمی)، مخزنہ انجمن ترقی اردو، پاکستان۔

۵۔ جمعات شاہید : (قلمی)، مخزنہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

(بستر بابا فرید گنج شکر) نے کہا :

”اے اربان الدین ساڈی دھیہ کہہ کیا پسدا ہے۔“

زین الدین محمد آبادی (م - ۸۷۱ھ/۱۴۶۹ع) کا ایک فقرہ ملتا ہے۔ وہ بستر مرگ پر تھے کہ کسی نے ان کی طبیعت پوچھی۔ جواب دیا :

”منجہ مت بلاو۔“

شاہ باجن (م - ۹۱۲ھ/۱۵۰۶ع) کے کلام کو دیکھا جائے تو یہاں بھی یہی رنگ نظر آتا ہے۔ چند اشعار اور مصرعے دیکھیے :

ع : باجن میت پھوڑا جس کون ہووے

ع : آگین دریا ڈراونا کیوں آتریسی ہار

کن کن ابھرن موئدری دے برم پیلا پینا

باجن جے کچہ کھٹیا سبہ کلان لیا

قاضی محمود دریائی (م - ۹۴۱ھ/۱۵۳۴ع)، شاہ علی محمد جیو گام دھنی

(م - ۹۷۳ھ/۱۵۶۵ع) اور خوب محمد چشتی (م - ۱۰۲۳ھ/۱۶۱۴ع) کے ہاں بھی

زبان و بیان کا یہی ابتدائی روپ نظر آتا ہے :

ع : جد تمہارے است شاہ نہی این معراج کی رات (گام دھنی)

لاکا نہ سو منجہ سون میٹھا جد کا سو دھن آپس دینٹھا

جیکو اینیں روپ لبھاوے سہسو کینو نہ آپ سہراوے

(گام دھنی)

قاضی محمد تن شاہ چایلندھا میرا سب دکھ کہ وہی اولاوے

محمد سنوری سائیاں مجھ اس بن اور نہ بھائے

(محمود دریائی)

پانی میں مکھ دیکھت ہار بیج داڈھی یوں دیا قرار

کوئی قلندر ہے رجنہ نالہ بھولا آیا میری تھانہ

پھر آئے مسجد کے دوار ہاکان ماریں بہت ہیکار

۱۔ اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام : از عبدالحق، ص ۲۱، مطبوعہ انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۵۳ع۔

۲۔ تاریخ بیڑ : ص ۱۳۰، مطبوعہ حیدر آباد دکن۔

ہو ہوں ہو ہوں کہ چی لاؤں رہے ہوں ہب ہولکوں کہو باؤں

(خوب ہد چشتی)

کبرا، دلت، لوڑنا، مٹھا، کریسوں، ویسوں، تہلہ، التریسی، جے، کھٹیا، مسیت، اوکھا، درویشہ، ایسی، گھٹ، رومنا، رلنا، لکنا، لاگا، نیہ، منجہ، دیشا، داڈھی، ہاکاں اور اسی قسم کے سینکڑوں الفاظ ہیں جو پنجابی اور قدیم اردو میں مشترک ہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ لہجہ، آہنگ اور انداز بیان بھی ایک دوسرے کے قریب ہیں۔ قدیم اردو اور پنجابی میں ایک ایسی گہری مشابہت ہے کہ دور ہی سے دیکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایک ہی زبان کے دو روپ ہیں؛ ایک روپ علاقائی ہے اور دوسرا بین علاقائی۔

آئیے اب ڈرا دیر کے لیے گجرات سے دکن کی طرف چلتے ہیں۔ اردو زبان کی پہلی معلوم مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“ ہے جس کے مصنف فخر دین نظامی ہیں۔ یہ مثنوی سلطان احمد شاہ ولی جہنی (۸۲۵ھ—۸۳۸ھ/۱۴۲۱ع—۱۴۳۴ع) کے دور حکومت میں لکھی گئی۔ اس مثنوی کے زبان و بیان، صرف، ذخیرۃ الفاظ اور لہجے پر بھی یہی رنگ نمایاں ہے۔ یہ چند مصرعے ملاحظہ کیجیے اور دیکھیے کہ یہ ۲۶ سے کیا کہہ رہے ہیں:

ع: نویں کدھیں باج انگل سان

ع: لیے لی پھل چھٹکا پڑیا ٹوٹ کر

نہ رووے کدھیں چور کی ماں پکار رووے گھال کر مکھ کوٹھی سنجھار

ع: کدھا سانپ کا ہوئے جے کاڑی

ع: کدھا دود کا چھاپھا پیوے بھوک

کنگن بہت گیا دیکھناں آرسی اسے راج توں دیکھ کیوں ہارسی
کیا ان مصرعوں اور اشعار کے تلفظ، لہجے، آہنگ اور الفاظ کو دیکھ کر یہ محسوس نہیں ہوتا کہ پنجابی زبان اپنے ارتقا کی ایک منزل سے گزر رہی ہے؟
یہی اثرات ہمیں میراجی شمس العشاق (۲ - ۸۹۰ھ/۱۴۹۶ع) کے زبان و بیان پر ملتے ہیں اور یہی اثرات ہمیں سید شاہ اشرف بہانی (۸۶۴ھ—۸۹۹ھ/۱۴۵۹ع—۱۵۲۸ع) کے کلام میں ملتے ہیں۔ لازم العبتدی، واحد باری اور نوسر ہار ان کی

۱۔ کدم راؤ پدم راؤ: مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی: مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۷۳ع۔

تصانیف ہیں جن میں رنگِ بیان، لہجہ اور محور ایک ہی ہیں۔ ”لازم العبتدی“ کے یہ تین شعر پڑھئے جو ”بیانِ سنتھا و غسل گوید“ کے تحت لکھے گئے ہیں:

سنت غسل کی بوجھیں باج ہات اور فوج کون دھوئیاں سانج
پلتی دور کر کپڑے سین وضو کرناں پہل غسل میں
تین بار سر میں ہاتو لک دھوئیاں پچھوں نماز پر طیار ہوناں
”نوسر ہار“ کے یہ دو شعر دیکھیے:

زینب ہے اس کا نام فین سلونے جون بادام

ازحد صاحب حسن جمال زیبا موزوں صورت حال

قدیم اردو کا یہ انداز، یہ رنگ روپ، یہ لہجہ اور ذخیرۃ الفاظ وہی ہے جو ہمیں پنجاب کے شعرا میں نظر آتا ہے۔

دکن کے بیجاپوری اسلوب پر بھی پنجابی لہجہ اور الفاظ کا رنگ چوڑھا ہے جو ہمیں برہان الدین جانی (م - ۸۹۰ھ/۱۵۸۲ع)، مرزا مقیم، مقیمی، ملک خشنود، دولت شاہ، رستمی، شاہ داؤل اور امین الدین اعلیٰ وغیرہ کے ہاں بھی نظر آتا ہے۔ اس رنگ کو دیکھنے اور سمجھنے کے لیے ہم یہاں چند مثالیں درج کرتے ہیں۔ ”فتح نامہ بکھیری“ از مرزا مقیم کے یہ دو شعر دیکھیے:

نہ چھوڑوں بکھیری نہ اوس ہنڈ کون کھنڈل مار توڑوں کفر کنڈ کون
دھروں اک حریا سو تروار کا جو تڑخے سینا بھوٹ کفتار کا
یہ بیجاپوری اسلوب کا عدرسی رنگ ہے۔ ”چندر بدن و سہیار“ مصنفہ مقیمی کے یہ چند اشعار دیکھیے:

خلاصے میں سب کے ہرے اول ہرت بن نہیں کوئی دوجا فضل

ہرت بن عشق کئی اپنا نہیں کہ مرنا و جینا سمجنا نہیں

دوجا کئی شہر میں اتھا بخت ور تجارت میں فاضل وو صاحب ہنر
ہنر ہور فراست میں کابل اتھا فصاحت بلاغت میں فاضل اتھا
اور یہی اثرات ہمیں گولکنڈا کے ادب میں نظر آتے ہیں۔ قطب دین فیروز، جس کی وفات دسویں صدی ہجری کے اواخر میں ہوئی، کے کلام پر بھی

۱۔ لازم العبتدی: مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

لہجہ ، تلفظ اور ذخیرۃ الفاظ غالب ہے ۔ جی رنگ بیان ہمیں محمود نے :
نظر آتا ہے ۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ فیروز و محمود دونوں نے ملی قطب شاہ
(م - ۱۰۲۰/۱۱۱۱ع) سے پہلی نسل کے شعرا ہیں جنہیں اپنے ایک شعر میں
محمد قلی قطب شاہ نے اس طرح یاد کیا ہے :

اگر محمود ہور فیروز بے ہوش ہویں عجب کیا ہے

ہوے بچ وصف نا کر سک ظہیر ہور انوری بے ہوش

فیروز کے ”ہرت نامہ“ کے ان اشعار کا لہجہ اور رنگ دیکھیے ۔ کیا اردے قدیم کا
یہ لہجہ پنجابی لہجے ہی کی ایک شکل نہیں ہے ؟

ہی الدین ہم سونے میں آئیا سومیں جاگ غدوم جی پائیا
ہی الدین ثانی سو غدوم جیو ارے جیو آس ہت ہرم آمد پیو
بڑا پیر غدوم جی جگ منے منگیں نعمتان معتقد اس کنے
کریمیاں کی مجلس کرامت تھیے امینان کی صف میں اسامت تھیے
جے پیر غدوم جی پاک ہے اسے دین و دنیا میں کیا پاک ہے
’ہرت نامہ‘ اور غزل کے یہ چند مصرعے اور دیکھیے :

ع : ’’تہیں عین دستا علی کا یقیں (ہرت نامہ)

ع : چھاپا سو کی منچ تھی آکھنا (ہرت نامہ)

ع : پدا جیو تے تو ہن پاس ہے (ہرت نامہ)

ع : جیوں ہنس چلے لٹک تے سو دھن ہنڈے انگن میں (غزل)

ع : گوریاں سہیلیاں میں سب جگ کیاں بساریاں (غزل)

فیروز کی غزل کے یہ دو تین شعر اور دیکھیے :

سنگارین کا سرو ہے سو خط ترا اے شہ پری

’مکہ پھول نے لازک دے تو حور ہے یا استری

خوباں مٹی وں ساز توں خوش شکل خوش آواز توں

جو رنگ کرتی ناز توں چنچل سلکھن چھند بھری

اے نار سب سنگار سوں ہگ پائلاں جھنگار سوں

جب سیچ آوے بیار سوں ہوسی بدھاوا ہم گھڑی

محمود کے کلام میں بھی جی رنگ غالب ہے ۔ محمود نے اردو فارسی

کے علاوہ انگریزی و پنجابی میں بھی شاعری کی ہے ۔ یہ چند اردو شعر دیکھیے :

قبرے مست محمود کون لے سنا

نہیے نا ہوسی اس میں تیری بڑائی

میں کفش اتالی کون سٹیا نقش ہائمن

دیوانے کون پروا نہیں ہے خارزار کا

محمود کی صفت سنی محمود ہے خبر

اس جگ میں نہیں دسیا مجھے محمود سار کا

’سلا‘ خیالی بھی اسی رنگ میں رنگا ہوا ہے :

منسار کے چترے لکھنے مابیں ہیں سارے

’مکہ دیکہ‘ مد بسارے گم ہو رہے ہیں میں

اچھے اتم رچ سوں دھچ لے کھڑے ہیں سچ سوں

نلے نہ مست گچ سوں ہوسی نہ کس ہن میں

احمد گجراتی ، جسے پروفیسر محمود شیرانی نے احمد دکنی لکھا ہے اور جس
کی ایک ”مثنوی لیلیٰ مجنوں“ کے ۹۴ منسخر اوراق ، جن میں ۵۴ شعر تھے ،
انہیں ملے تھے ، اپنے وقت کا ایک قادر الکلام شاعر تھا ۔ اس کی ایک مثنوی ،
جو ”لیلیٰ مجنوں“ سے پہلے لکھی گئی ، ”یوسف زلیخا“ ۱ ہے ۔ ”یوسف زلیخا“
بھی ”لیلیٰ مجنوں“ کی طرح سلطان محمد قلی قطب شاہ (م - ۱۰۲۰/۱۱۱۱ع) کے
حضور میں پیش کی گئی ۔ یہ مثنوی ، جو تقریباً پونے چار ہزار اشعار پر مشتمل
ہے اور ۱۵۸۸/۵۹۸۸ع اور ۱۵۸۸/۵۹۹۷ع کے درمیانی عرصے میں لکھی گئی ،
قدیم اردو کا بیش بہا سرمایہ ہے ۔ اس پر بھی وہی رنگ ، انداز ، لہجہ اور ذخیرۃ الفاظ
غالب ہے جو قدیم اردو اور پنجابی کو ایک ہی زبان کے دو روپ بنا دیتا ہے ۔
تعریف حسن زلیخا کے یہ چند شعر دیکھیے :

نہ اس کا روپ کوئی سکے سراون نہ چٹاری سکے چتر دیکھاون
سراون اٹھڑوں سر تھی چرن لگ سکوں یہ دیکہ کس اس کی لگے ہگ
بسائی ناک سر کے بال کالے گھنگر والے کُندل آسان گھالے

۱۔ ”یوسف زلیخا“ کے مکمل قلمی نسخے کی نقل راقم الحروف کے پاس محفوظ ہے ۔
یہ شاید دنیا کا واحد نسخہ ہے ۔ ”لیلیٰ مجنوں“ کے ۹۴ منسخر اوراق ، جو
شیرانی صاحب کے ذخیرے میں شامل تھے ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور
کے ذخیرۃ شیرانی میں اب موجود نہیں ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی ضائع
ہو گئے ہیں ۔ (جمیل جالبی)

عجب وو کیس بندو سحرگر ہیں جو پہروں وو دیسیں دایم خبر ہیں
جو بالوں مائدہ دیسیں مانگ اُجلی چھمکتی ابر میں تھی جوں کے بجلی
پشانی چاند ادھما نور ادک ہوئے جو دیسیں آس قلبی چندر نوی دوئے
دیسیں موتیاں کیریاں سینیاں سو دوکان
عجب سینیاں جو ہے دونوں رتن کھان

قدیم اردو اور پنجابی کی مشابہت و مماثلت کے مطالعے کے سلسلے میں مختلف شعرا کے کلام سے اتنی بہت سی مثالیں اس لیے دی گئی ہیں تاکہ ایک نظر میں دیکھ کر اس رشتہ و تعلق کو سمجھا جا سکے۔ چھ قلی قطب شاہ (م - ۱۰۲۰ھ / ۱۶۱۱ع) کے کلام میں بھی یہ رنگ گہرا ہے۔ یہ بات اس کے چند اشعار اور مصرعے پڑھنے سے واضح ہو سکتی ہے :

چھ ناؤں تھی بسا چھ کا اے فن سارا
سو طویاں سوں سہانا ہے جنت نمئے چمن سارا
دے فائوس کا درسیانے نے جوں جوت دیوے کا
سو تیروں دستا دولان میں تھی میویاں کا یرن سارا

ع : سو اس غنچے کے باساں تھی لگیا جگ مکھن سارا
ع : سو خوشے داکھ لا کھان کے ثریا سنبلا ہے جوں

کہنے گھالیں پر توں چھانوں سٹ اپنے کرم سوں
کہ جیوں سٹنا ہے چھانوں اپ گھانس پر وو قدر شمشاد

پنجابی کا یہ اثر صرف شاعری ہی میں نہیں بلکہ نثر میں بھی اپنا رنگ دکھاتا ہے۔ یہ اس دور کے زبان و بیان کا عام رنگ ہے۔ مثلاً وجہی (۱۰۷۹ھ / ۱۶۵۹ع) کی ”سب رس“ میں ، اس کے باوجود کہ اس پر فارسی روایت کے اسلوب و مزاج کا رنگ گہرا ہے ، پنجابی اثرات قدم قدم پر نمایاں ہیں۔ مثلاً یہ چند جملے دیکھیے :

۱۔ ”یو کتاب سب کتاباں کا سرتاج ، سب باتاں کا راج ، ہر بات میں سو سو معراج . . . اس کتاب کون کون سینے پر تے ہلاسی۔ اس کتاب بغیر کوئی اپنا وقت بھلاسی نا۔“

۲۔ ”بعضے کہتے ہیں کہ خدا کون اس نظر سوں دیکھیا نا جاسی۔ نظر سوں خدا کون دیکھیں گے تو خدا نظر میں نہ آسی۔“

۳۔ ”یوں کہے تو اس کے دسنے رضا سوں یاں بی دستا ہے۔“
ابن نشاطی کے زبان و بیان پر بھی یہ اثر جاری و ساری ہے ؛ مثلاً ”بہولیں“ کے یہ چند اشعار دیکھیے :

بندیا ہے چھوڑ رشلہ سر ہو دستار عصا پکڑیا ہے یک رنگیں طرح دار
کھڑیا ہے آکویوں دربار انکے او شہنشاہ کے مبارک دار انکے او
کھڑے آچھتے ہیں جیوں ہر یک کوئی آ
رضا کی انتظاری سات گویا

دے بوں بہول میں لالے کے کالے چوا جیوں لعل کے پیالے میں گھالے
ضعیف ایسا ہوا اوس درد سوں میں اجل منجھ پیرن میں ڈھنڈ سکے نیں
ع : دسیا اوس ٹھار پر بوں او جہانباں

اس اعتبار سے جب کھاتر ولی کو دیکھتے ہیں تو وہاں بھی یہ اثرات لہجے کی شکل میں اور ذخیرۃ الفاظ کے روپ میں جا بجا نظر آتے ہیں ؛ مثلاً یہ وہ چند الفاظ ہیں جو ”کلیات ولی“ میں عام طور پر استعمال میں آئے ہیں۔

باتاں ، آنکھاں ، باندھیا ، کھیا ، پرت ، پران ، تس سوں (اس واسطے) ، جالے (جلانے) ، جو کھنا (تولنا) ، چاکھا ، چڈھیا ، چندر ، دڑاڑ ، دسنا ، ڈبی (ڈوبی) ، سٹے (سوئے ہوئے) ، سٹنا (ڈال دینا) ، سدھ سٹنا (عقل گنوانا) ، سٹکھتا (سوکھا) ، لوہو (لہو) ، لون (نمک) ، کٹ پٹا (البیلا) ، مٹھا (سیٹھا) ، منکے (مانکے) ، فال (پاس ، ساتھ) ، کو (لاغن) ، ہے گی (ہے) ، پٹلا (ضدی) ، پاٹ (دوکان) ، داڑم (انار) ، پور (اور)۔ ولی کے کلام میں ان الفاظ کے استعمال کی نوعیت یہ ہے :

کیتا ہوں تیرے نام کو میں ورد زیاں کا

کیتا ہوں تیرے شکر کو عنوان بیاں کا

ع : نظر آیا مجھے اک شاہ جوان اسوار تازی کا

ع : جب سے دیکھا بیچ تیری لٹ پٹی دستار کا

ع : اہل دانش نہ جائیں اس کے نزدیک

یہی وہ لہجہ ، آہنگ اور ذخیرۃ الفاظ ہے جس کی بہت سی مثالیں وضاحت کے لیے ہم نے درج کی ہیں اور جس نے اردو زبان کی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ یہ شروع ہی سے اردو زبان کے خون میں شامل رہا ہے۔ ابتدائی

”دور میں، جیسا کہ ہم نے دیکھا، یہ رنگ و اثر بہت واضح اور نمایاں ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ جب مختلف اثرات گٹھل مل کر ایک شکل بنا لیتے ہیں تو پنجابی ماں کا اثر و رنگ بھی دوسرے اثرات کے ساتھ مل کر ایک جان ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ اثر و رنگ صدیوں میں جا کر اس طرح رفتہ رفتہ جذب ہوا ہے کہ اس کا سراغ لگانا اب بھی مشکل نہیں ہے۔

اردو اور پنجابی کی اس قربت کا مزید اندازہ لگانے کے لیے ضروری ہے کہ کچھ مثالیں خالص پنجابی شعرا کے کلام سے بھی دی جائیں تاکہ فارٹین تصویر کا دوسرا رخ دیکھ کر اس ازلے مشابہت و قربت کا احساس کر سکیں۔ شاہ حسین (۱۵۹۹/۸۱۰۸ ع) کی یہ کافی دیکھیے:

رنگا میرے حال دا محرم توں

اندر توں باہر توں دوم دوم وچ توں

توں ہی تاناں توں ہی باناں سب کُجھ میرا توں

کہے ”حسین فقیر ساہیو دا میں تائیں مہ توں

اس کافی کی زبان، بیان، لہجے اور رنگ میں کوئی ایسا فرق نہیں ہے۔ یہ ایک ہی زبان کے دو روپ معلوم ہوتے ہیں۔ روماء قدیم اردو میں بھی آتا ہے۔ توں، تاناں، باناں، ریتا، سیو، اسی اسلا اور معی میں قدیم اردو میں بھی عام ہیں۔ ایک اور مصرع دیکھیے:

ع: ساجن ”نمرے“ روستے سوپے آدر کرتے نہ کوئے

روستے بمعنی روستا، روٹھنا۔ ساجن، ”نمرے“ سوپے، آدر، کوئے یہ سب الفاظ قدیم اردو میں عام طور پر مستعمل ہیں۔ اسی طرح شاہ حسین کے کلام کے بیشتر الفاظ مثلاً دیہاڑے، نماناں، چلناں، رلناں، ساواناں، پچھتاواناں وغیرہ قدیم اردو میں بھی مشترک ہیں۔ اسی طرح فارسی، عربی اور ترکی الفاظ کا ذخیرہ بھی یکساں ہے۔ جملے کی ساخت اور قواعد صرف بھی ایک ہے۔

شاہ حسین سے برسوں پہلے بابا نالک (۱۵۳۸/۸۹۳۵ ع) ہو گزرے ہیں۔ ان کا یہ دوہا دیکھیے کہ اس میں اور قدیم اردو میں بھلا کیا فرق ہے:

ساس ماس سب جیو تمہارا تو ہے کھرا پیارا

نانک شاعر ایہو کہت ہے سچے ہروردگرا

یہ دوہا اسی طرح قدیم اردو کہا جا سکتا ہے جس طرح اسے پنجابی کہا جا سکتا ہے۔

بابا فرید گنج شکر (م۔ ۵۹۶۵/۱۲۶۵ ع)، جو بابا نالک (م۔ ۱۵۳۸/۸۹۳۵ ع) سے تقریباً تین سو سال پہلے گزرے ہیں، ان کے کلام میں اور قدیم اردو میں بھی کوئی فرق نہیں ہے۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے:

راول دیول ہم غیاں پہاٹا پہنہ اوکھا کھانہ

ہم درویشہ ایہی ریت پانی لوڑیں ہور مسیت

بیٹھے اچھیں ٹھنڈی چھانور جو کچھ دیوے سو ہی کھانور

عبد اللہ عہدی جو دسویں اور گیارہویں صدی ہجری کے بزرگ ہیں، پنجابی کے مشہور شاعر ہیں۔ ان کے یہ چند اشعار پڑھیے:

”پچھ عبد اللہ جوانی تائیں کیا کچھ میرا حال

جوہر خوبی میری آہی کا نہ رہیا حال

ہور اسید نہ کیجے کائی باجھ اسید الہی

”رب صاحب جس دنیا خلقی حد قدیمی آہی

یہ اشعار اسی طرح پنجابی ہیں جس طرح انھیں قدیم اردو کہا جا سکتا ہے۔ زبان و بیان کی یہی یکسانیت پہلو کوئی کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ ”مرزا صاحبان“ کی داستان عشقی میں بھی قدیم اردو کا مزاج جھلک رہا ہے۔ حافظ برخوردار کی ”یوسف زلیخا“، ”مرزا صاحبان“ اور ”نسی پنوں“ میں بھی یہی رنگ ہے۔ سلطان باہو (م۔ ۱۱۰۴/۱۶۹۰ ع) کے کلام میں بھی قدیم اردو کا یہی مزاج نمایاں ہے، مثلاً یہ چند ابیات دیکھیے:

ایمان سلامت ہر کوئی منگے عشق سلامت کوئی ہو

منگن ایمان شرماون عشقوں دل نوں غیرت ہوئی ہو

۱۔ ہر ویسیر شیرانی نے (مقالات حافظ محمود شیرانی، جلد اول، ص ۱۷۳) ان اشعار کو شاہ باجن سے منسوب کیا ہے، مگر یہ بات اس لیے درست نہیں ہے کہ ”خزانہ رحمت اللہ“ (قلبی افغن ترقی اردو پاکستان، کراچی) کے ”باب ہفتم“ میں خود شاہ باجن نے ان اشعار کو بابا فرید سے منسوب کیا ہے۔ (جمل جالبی)۔

۲۔ پنجابی ادب و تاریخ: مؤلفہ شمع چودھری، ص ۵۷، میان مولا بخش کشتہ اینڈ سنز، لاہور، (طبع اول)۔

جس منزل اول عشق پچھانے ایمان خبر نہ کوئی ہو
میرا عشق سلامت رکھیں ہاؤ ایمانوں دیاں دھروں ہو
ہا

پڑھ پڑھ عام ہزار کتاباں عالم ہوئے سارے ہو
اک حرف عشق دا نہ بڑھ جانن بھلے بھرن پھارے ہو
اک نگاہ جسے عاشق دیکھے لکھ ہزار تارے ہو
نگاہ لکھ جسے عالم دیکھے کسے نہ کٹدھی چارڑے ہو

احمد گوچر کی ہر کو وارث شاہ کی ہر پر اولیت حاصل ہے ، لیکن ذخیرۃ الفاظ میں یہاں بھی وہی یکسانیت ہے جو دوسرے پنجابی شعرا کے کلام میں نظر آتی ہے۔ شاہ شرف ، صدیق لالی اور سید بلھے شاہ (م - ۱۱۷۱ھ / ۱۷۵۷ع) کے کلام کو بھی ایک وقت پنجابی اور قدیم اردو کہا جا سکتا ہے۔ وارث شاہ ، جن کا کلام ٹھٹھ پنجابی کہا جاتا ہے ، اس کے بارے میں کوئی لکھتے ہیں کہ :

”اگر ژ اور ژے کے لاحقوں کو اور چند مقامی خصوصیات کو نکال دیں تو وارث شاہ کی زبان اور ہماری انیسویں صدی کے ابتدائی برسوں کی زبان میں کم فرق پایا جائے گا۔“

پنجابی اور اردو کے اشتراک اور ایک ہی زبان کے دو روپ ہونے کی ہم نے جو مثالیں دی ہیں ان کے مطالعے سے دونوں زبانوں کی قربت کی ایک تصویر ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ لسانی مطالعے اور اردو پنجابی کی مشترک خصوصیات کو ہم یہاں اس لیے زیر بحث نہیں لائے ہیں کہ اسے ایک الگ باب کے تحت ہم آئندہ صفحات میں پیش کریں گے۔

(۳)

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، اردو اور پنجابی ایک ہی زبان کے دو روپ ہیں جن میں سے ایک روپ مختلف لسانی ، تہذیبی و معاشرتی اثرات سے مل کر ایک ملک گیر زبان میں تبدیل ہو گیا جسے مختلف زمانوں میں مختلف ناموں سے پکارا جاتا رہا اور جسے آج ہم ”اردو“ کے نام سے موسوم کرتے ہیں ، اور ایک روپ جغرافیائی حدود میں پرورش پا کر اپنی ایک واضح شکل بنانے میں کامیاب ہوا

جسے آج ہم پنجابی کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ آئیے اب دیکھیں کہ علاوہ پنجاب میں زبان کے اس ملک گیر روپ کی داستان کیا ہے اور یہ کن ارتقائی منازل سے گزر کر یہاں پہنچی ہے۔

اس سلسلے میں سب سے پہلا قابل ذکر نام مسعود سعد سلمان (۳۸ھ - ۵۱۵ھ / ۱۰۳۶ع - ۱۱۲۱ع) کا ہمارے سامنے آتا ہے۔ وہ اپنے زمانے کے بہت بڑے شاعر تھے اور ان کے تین دیوان تھے جن میں فارسی عربی کے علاوہ ایک دیوان ہندی میں تھا۔ چند عرفی نے ”لباب الالباب“ میں لکھا ہے کہ :

”او را سه ديوان ست - يکے بتازی و يکے يارسی و يکے ہندوی۔“
جس کی تصدیق اسیر خسرو (م - ۵۷۵ھ / ۱۲۲۵ع) کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ :
”پیش ازین شاہان سخن کسی را سه ديوان نيوده مگر مرا که خسرو مالکي کلاسي - مسعود سعد سلمان را اگر هست اما آن سه ديوان در عبارت عربي و فارسي و ہندی است و در يارسی مجتهد کسی سخن را سه قسم نکرده جز من“۔

دیوان ہندی کا ذکر صرف کتب تاریخ میں آتا ہے لیکن آج یہ دیوان ناپید ہے۔ ان تاریخی حوالوں سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں :

(۱) مسعود سعد سلمان ، جن کی مادری زبان فارسی تھی ، ہندی بولنے اور لکھنے پر اسی طرح قدرت رکھتے تھے جیسے آج اہل پنجاب رکھتے ہیں۔

(۲) مسعود سعد سلمان کے زمانے میں ، جو پنجاب میں آل غزنہ کی حکومت کا دور ہے اور جس کا دارالحکومت لاہور ہے ، ہندی زبان ایسی زبان تھی جسے اس وقت بھی اتنی اہمیت حاصل تھی کہ مسعود سعد سلمان جیسا شاعر عربی و فارسی کے ساتھ اس زبان میں بھی دیوان مرتب کرے۔

(۳) یہ دیوان بہ اعتبار حروف تہجی مرتب کیا گیا ہوگا اور اس کا وہی ڈھنگ ہوگا جو عام طور پر اس دور کے دواوین فارسی میں ملتا ہے اور جو خود مسعود سعد سلمان کے دیوان فارسی میں ہمیں دکھائی دیتا ہے۔

۱- لباب الالباب : ص ۲۳۶ ، جلد دوم ، مطبوعہ کیمبرج ، ۱۹۰۲ع۔

۲- دیباچہ غترۃ الکمال : ص ۶۶ ، مطبع ایشوریہ ، دہلی۔

(م) مسعود سعد سلمان کے دیوان فارسی میں بھی اس زبان کے الفاظ در آئے ہیں جن کو دیکھ کر یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ بر عظیم کے فارسی شعرا کے لیے بھی یہ ممکن نہیں رہا تھا کہ وہ اس زبان کے الفاظ کے بغیر اپنی بات پورے طور پر ادا کر سکیں؛ مثلاً:

ع : چو غفور بر ختم و فور بر "کت"

چو رعد ز ابر فرید کوس محمودی برآمد از ہن دیوار حصن "مارا مار" "برشکل" اے بہار ہندوستان اے نجات از بلاتے قابستان "کت" کے معنی "فرہنگ نامہ" قواس ۲ میں یہ دے گئے ہیں :

"نعت ہندوان باشد میان ہانتہ"

بہر الفضائل، شرف نامہ احمد منیری اور مؤید الفضلا میں "کہت" کا لفظ دیا ہے اور معنی وہی ہیں۔ ہمارے ہاں "کہت" کی موجودہ شکل "کھٹ" اور "کھاٹ" ہے۔ اسی سے "کھٹیا" بنا ہے۔

مسعود سعد سلمان چھٹی صدی ہجری کے اوائل یعنی ۵۱۵/۱۱۲۱ ع میں وفات پا جاتے ہیں۔ ان کی وفات کے ۵ سال بعد شیخ فرید الدین مسعود گنج شکر ۵۶۹/۱۱۷۳ ع میں کوٹھوال کے مقام پر پیدا ہوتے ہیں اور ۶۰۰/۱۲۰۳ ع میں پاک پٹن آکر رہیں ۶۶۳/۱۲۶۵ ع میں وفات پاتے ہیں۔ بابا فرید، خواجہ قطب الدین بختیار کاکی (م ۶۳۳/۱۲۳۵ ع) کے مرید و خلیفہ تھے۔ انہوں نے بھی شاعری کی اور اردو کو اپنا پیغام پھیلانے کا ذریعہ بنایا۔ اُن کے کلام کے دو قدیم نسخے ہیں؛ ایک شاہ باجن گجراتی (۷۹۰—۹۱۲/۱۳۱۹ ع—۱۵۰۶ ع) کی تصنیف "خزینہ" رحمت اللہ^۳ جس کے "باب ہفتم" میں باجن نے ضمناً بابا فرید کے کچھ اشعار و اقوال نقل کیے ہیں۔ تین اشعار ہم گزشتہ صفحات میں درج

- ۱۔ اس پر تفصیلی بحث کے لیے دیکھیے "فارسی پر اردو کا اثر" از ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، مطبوعہ ۱۹۹۱ ع، کراچی اور "مقالات حافظ محمود شیرانی" جلد اول، از ص ۵ تا ۱۶۰۔
- ۲۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۵۸۔
- ۳۔ خزائن رحمت اللہ: (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

کر چکے ہیں۔ ان کے علاوہ ایک جگہ یہ دون ملتا ہے :

جس کا سائیں جاگتا سو کیوں سوئے داس

ان کے علاوہ کچھ کلام مولوی عبدالحق مرحوم نے اپنی مشہور تصنیف "اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام" میں دیا ہے جو اتنا صاف ہے کہ گہن گزرتا ہے کہ یہ کلام الحاقی یا ترمیم شدہ ہے۔ بابا فرید کے کلام کا دوسرا ماخذ گرو گرنٹھ صاحب ہے۔ ایک عرصے سے اس پر بحث ہوتی رہی ہے کہ آیا یہ کلام بابا فرید کا ہے یا حضرت دہران ابراہیم (م ۵۶۰/۱۱۵۵ ع) کا ہے جو فرید ثانی اور ثالث فرید کے نام سے مشہور ہیں۔ یہ بابا نانک کے ہم عصر تھے اور بابا نانک دوران سفر اُن سے ملے بھی تھے۔ شیرانی مرحوم نے "پنجاب میں اردو" ۲ میں لکھا ہے کہ :

"خواجہ مسعود سعد سلمان کے بعد پنجابی کے پہلے شاعر شیخ فرید الدین مسعود (م ۶۶۳/۱۲۶۵ ع) ہیں۔ سکھوں کا بیان ہے کہ وہ فرید الدین ابراہیم ہیں جو گورو نانک کے معاصر ہیں۔ ان کے کلام کا کسی قدر حصہ اتفاق سے سکھوں کی مقدس کتاب 'گرنٹھ صاحب' میں محفوظ ہے۔"

لیکن بعد میں جب مزید تحقیق کی روشنی میں اور باتیں سامنے آئیں تو انہوں نے لکھا کہ :

"یہ معلوم کرنا بالکل دشوار ہے کہ یہ کلام آیا فرید اول سے تعلق رکھتا ہے یا فرید ثانی سے۔ سکھوں کے 'گرنٹھ صاحب' میں جو مجموعہ کلام ہے وہ فرید ثانی کا مانا جاتا ہے۔"

ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ نے اپنے ایک طویل مضمون "بابا فرید گنج شکر، شیخ ابراہیم اور فرید ثانی" میں، جو کئی قسطوں میں شائع ہوا^۱، اس موضوع پر مفصل بحث کی ہے اور بتایا ہے کہ :

"۱۶۰ ع میں تالیف شدہ "آد گرنٹھ" میں جو کلام شیخ فرید کی طرف

- ۱۔ اورینٹل کالج میگزین : ص ۷۸، فروری ۱۹۳۸ ع۔
- ۲۔ پنجاب میں اردو : ص ۹۲۔
- ۳۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۱۴۱۔
- ۴۔ اس مضمون کی پہلی قسط اورینٹل کالج میگزین ماہ فروری ۱۹۳۸ ع، ص ۷۵ سے شروع ہوتی ہے اور اس کا سلسلہ فروری ۱۹۳۹ ع تک جاری رہتا ہے۔

منسوب ہے ، وہ اُن شیخ فرید ثانی کا نہیں ہے اور نہ وہ شلوک جن پر تنقید کے رانگ میں نانک (۱۵۶۹ع—۱۵۳۸ع) اور امر داس (۱۴۷۹ع—۱۵۷۴ع) نے جوابی شلوک لکھے ، شیخ فرید ثانی کا کلام ہے ۱۔“ اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ”نانک اور امر داس کا کلام جوابی ہے ۲۔“ ساتھ ساتھ لسانی مطالعے اور موضوعات کی داخلی سمادیت سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا ہے کہ ”گرنٹھ صاحب“ میں یہ کلام بابا فرید گنج شکر کا ہے۔ یہ بات ویسے بھی قرین قیاس معلوم ہوتی ہے کہ جب بابا نانک تلاشِ حق میں نکلے تو وہ پاک پائے بھی گئے اور وہاں شیخ ابراہیم سے بابا فرید کا کلام حاصل کر کے نہ صرف اسے قبول کیا بلکہ اس کے جواب میں شلوک اور دوبارے بھی لکھے۔ پرویسر قاضی فضل حق کا بھی یہی خیال ہے کہ :

”گرنٹھ صاحب میں جو کلام فرید کے نام پر درج ہے ، اس کے اکثر و بیشتر حصے کے مصنف خواجہ فرید الدین مسعود گنج شکر ہی ہیں ۳۔“

ذیل میں ہم ”گرنٹھ صاحب“ سے کلام فرید درج کرتے ہیں :

فریدا رقی رت نہ نکلے جسے تن چیرے گوئے
جو تن رتے رب سینوں تن کن رت نہ ہوئے ۴
فریدا میں جانیا دکھ مجھ کوں دکھ سبائیے جگ
اوجے چڑھ کے دیکھیا ناں کھر کھر ایہا اگ ۵

تیری ہنہ خدائے توں بخشندگی شیخ فریدے خیر دیجے بندگی ۶
کالی کوئل توں کیت گنن کالی اپنے ہریم کے ہون برے جالی ۷
اس اوپر ہے مارگ میرا شیخ فریدا پنتھ صہار سویرا ۸

۱۔ اورینٹل کالج میگزین : فروری ۱۹۳۸ع ، ص ۷۷۔

۲۔ ایضاً : ص ۷۸-۷۹۔

۳۔ ایضاً : فروری ۱۹۳۳ع ، ص ۵۰۔

۴۔ ایضاً : فروری ۱۹۳۸ع ، ص ۸۱۔

۵۔ ایضاً : مئی ۱۹۳۸ع ، ص ۳۱۔

۶۔ ایضاً : ص ۳۲۔

کچھ اور کلام ۱ دیکھیے :

فریدا جسے توں عقل لطیف ہیں ، کالے لکھ نہ لیکھ
آنہڑے گریوان میں سر نیواں کر کے دیکھ
فریدا کالے سینڈے کپڑے کالا سینڈا ویس
گہی بھریا میں بھراں لوک کہن درویش
کوک فریدا کوک جیوں راکھا جوار
جت لگ ٹانڈا نہ گرے تب لک کوک پکار
فریدا کن مصلی صوف گل دل کتی گڑوات
باہر دے چانناں ، دل الہیری رات

عظیم صوفی بابا فرید کا یہ کلام قدیم اردو کا وہ قابلِ قدر نمونہ ہے جس سے چھٹی اور ساتویں صدی ہجری کی زبان کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ یہی وہ زبان تھی جس میں برعظیم کے مسلمان صوفی اور ہندو جوگی ، مختلف زبانیں بولنے والوں کے درمیان ، اپنے خیالات کی اشاعت کرتے تھے۔ یہی زبان ، جس پر چھٹی اور ساتویں صدی ہجری کے مقابلے میں عربی ، فارسی اور ترکی کے الفاظ کی چھاپ کم تھی ، ناتھ پنتھی اپنے خیالات کی ترویج کے لیے استعمال کر رہے تھے۔ موہن سنگھ دیوانہ کا خیال ہے کہ :

”فرید گنج شکر سے چلے ناتھ پنتھی جوگی اپنا صوبیتی اصوات سے مزین
ہندوی کلام سارے شالی ہند میں عوام تک پہنچا چکے تھے۔ الہی
لسانی خصوصیات والا کلام فرید نے کہا ملتان لہجے میں اور سبانی
رنگ میں ۲۔“

اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ابتدا ہی سے زبان کا یہ روپ ملک گیر رواج کا حامل تھا اور عام طور پر سارے شال میں سمجھا جاتا تھا۔ جو شخص بھی اپنی بات ، اپنی زبان بولنے والوں کے علاوہ ، دوسری زبانیں بولنے والوں تک پہنچانا چاہتا تھا ، وہ زبان کے اس روپ کو استعمال میں لاتا تھا۔ بابا فرید کے بعض ملفوظات اور اقوال میں بھی زبان کا یہی رنگ روپ نظر آتا ہے۔ تاریخ میں آیا ہے خواجہ قطب الدین بختیار کاکي نے جب بابا فرید کی آنکھ پر پٹی بندھی

۱۔ شہر غزل : ص ۴ ، مطبوعہ یزم فکر و ادب ، منٹگری ، ۱۹۵۹ع۔

۲۔ اورینٹل کالج میگزین : ص ۶۴ ، فروری ۱۹۳۹ع۔

دیکھی تو دریافت کیا - بابا فرید نے جواب دیا کہ ”آنکھ آتی ہے“ - شیخ نے فرمایا کہ ”اگر آنکھ آتی ہے اسے را چرا بستہ اید“ - اسی طرح مختلف مواقع پر یہ فقرے ان کی زبان سے نکلے :

۱- ”مادر مومنان پوئیوں کا چاند بھی بالا ہوتا ہے۔“

۲- ”خواہ کھوہ کھوہ کھوہ کھوہ کھوہ کھوہ۔“

بابا فرید کے کلام کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو زبان اپنے ابتدائی دور میں کیا تھی اور پھر کن کن اثرات سے ترقی کرکے ہوئی کیا ہے کیا ہو گئی - یہ پہلی خوش قسمتی ہے کہ چھٹی صدی ہجری سے لے کر بعد کے دور تک اس زبان کے نمونے محفوظ ہیں -

بابا فرید کے کلام میں زبان کی قدامت کے باوجود ایک بے ساختگی اور بات کے دل سے نکلنے کا احساس ہوتا ہے - ان کے لہجے میں ایک درویشانہ بے نیازی اور ایک فقیرانہ استغنا کا ہٹا چلتا ہے - ان کی آواز میں ایک ایسا گمبھیر پن ہے جو آج بھی ہمیں متاثر کرتا ہے - یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے اس ملک گیر زبان کی گہری بنیادیں رکھیں اور اپنا پیغام ، اپنے زمانے کی ملک گیر زبان کے ذریعے سارے بر عظیم میں پھیلا کر عظیم تر ہو گئے -

شیخ شرف الدین بو علی قلندر ہانی (م- ۵۷۲ھ/۱۱۷۳ع) بھی ایک ایسے ہی بزرگ ہیں جنہوں نے اپنا پیغام پہنچانے کے لیے اسی زبان کو استعمال کیا - مبارز خان کو انہوں نے ایک دوا بھیجا :

سجن سکارے جائیں گے اور نین مرے گئے روئے

بدھنا ایسی رین کر بھور کدھی نہ ہوئے

ایک موقع پر امیر خسرو سے مخاطب ہو کر فرمایا :

”ترکا کجھ سمجھ دا ہے“

اگر ہم ان اقوال ، ملفوظات اور کلام کا مقابلہ ، بر عظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے صوفیائے کرام کے کلام سے کریں تو یہ تین باتیں سامنے آتی ہیں :

(۱) ان سب صوفیائے کرام کی زبان ہر اپنی اپنی علاقائی زبانوں کا اثر

گہرا ہے - بابا فرید کی زبان پر سرائیکی کا اثر ہے - بو علی قلندر کی زبان پر پنجابی کا اثر ہے - امیر خسرو کی زبان پر دہلی و یوپی کی زبان کا اثر ہے اور شیخ شرف الدین عینی منیری کی زبان پر ماگدھی کا اثر ہے -

(۲) لیکن علاقائی اثرات کے باوجود ان سب کی زبان کا ڈھانچا ، اس کا کینڈا اور رنگ ڈھنگ بنیادی طور پر ایک ہے - اور چونکہ ابھی زبان اپنے عبوری دور سے گزر رہی ہے اس لیے اس معیار تک نہیں پہنچی کہ جہاں ہر علاقے کا رہنے والا کسی معینہ معیار کی پیروی کر سکے - ابھی زبان کو اپنے عبوری دور سے گزر کر ، ایک معیار تک پہنچنے کے لیے ، صدیوں کا سفر درکار ہے -

(۳) عربی فارسی الفاظ اپنی تدبیر (بکڑی ہوئی) شکل میں استعمال ہو رہے ہیں اور جب صدیوں کا سفر طے کر کے یہ الفاظ زبان کا جزو بن جاتے ہیں تو کب کہیں جا کر یہ اپنا شین قاف دوبارہ درست کرتے ہیں - بر عظیم کے مختلف علاقوں میں رہنے والے دیہاتی آج بھی یہ الفاظ عام طور پر تدبیر و شکل ہی میں بولتے ہیں - مثلاً ’مہرسلات (ہل صراط) ، درویشی (درویشی) ، گری وان (گریبان) ، ساکھ (شاخ) ، کھاگ (خاک) ، درواجا (دروازہ) ، کاگد (کاغذ) ، اجرا ایل (ہزاریل) ، وکھت (وقت) ، مسیت (مسجد) ، ہک (حق) ، کران (قرآن) ، نزدیک (نزدیک) - ایسے الفاظ کی ایک طویل فہرست بنائی جا سکتی ہے - الفاظ کی یہ بکڑی ہوئی شکل ہمیں یکساں طور پر نہ صرف بابا فرید کے ہاں ملتی ہے بلکہ اس دور کے کم و بیش سارے صوفیائے کرام کے ہاں بھی نظر آتی ہے - بیشتر صوفیا عربی و فارسی کے عالم تھے لیکن جب وہ اس زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے تو الفاظ کو اسی شکل میں استعمال کرتے جس شکل میں وہ عوام میں رائج تھے - لفظوں کی یہی شکل ہمیں ”گرتھ صاحب“ میں نظر آتی ہے اور یہی شکل گجری اور دکنی اردو میں دکھائی دیتی ہے - قدیم اردو کی یہ بنیادی خصوصیت ہے -

گرو نانک (۵۸۷ھ-۵۹۵ھ/۱۱۶۹-۱۵۳۸ع) نے بھی اپنا پیغام پھیلانے کے لیے شعر ہی کو ذریعہ اظہار بنایا تھا - وہ پنجابی کے شاعر تھے لیکن ان کے اکثر دوہرے اسی رنگ زبان میں رنگے ہوئے ہیں جو ہمیں بابا فرید کے

۱- جواہر فریدی : ص ۲۰۸ ، وکٹوریہ پریس ، لاہور ، ۱۳۰۱ھ -

۲- سیرالاولیا : ص ۱۸۳ ، مطبوعہ محب ہند دہلی ، ۱۳۰۲ھ -

۳- جواہر فریدی : ص ۲۷۵ -

۴- مقدمہ فرہنگ آصفیہ : جلد اول -

کلام میں دکھائی دیتا ہے۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی نے، جن کا سال وفات وہی ہے جو گرو نانک کا ہے، اپنے خطوط^۱ میں بابا نانک کا ایک دوبہ نقل کیا ہے :

مدیو پیاس نانک لہو پانی پیو سو رائے سہاگن لائون

”اب حیات“ میں محمد حسین آزاد نے ایک اور دوبہ دیا ہے :

ماس ماس سب جیو تمہارا تو ہے کھرا پیارا
نانک ساعر اہو کہت ہے سچے اور دگرا
اب ہم ”گرنٹھ صاحب“ سے گرو نانک کے چند دوبے دیتے ہیں :

لمی لمی ندی وہے کندھیں کیرے بیت
بیڑے نوں کتہر کیا کرے جے پاتن رہے سچیت^۲
کا کا ”چونڈ نہ پنچرا ہسے تان اڈر جاہیں
جت پنچرے میرا سہہ دیے ماس نہ تہو کھاپیں“^۳
کیا پنس کیا بگلا جان کٹوں لدر کرے
جو تس بھاوے نانک کا گون پنس کرے^۴
آپے پئی، قام آپ، اہر لیکھ بھی ٹوں
ایکو کہے نانک ”دوجا کاچے کٹوں“^۵
نانک کہے سہلیو سہہ کھرا پیارا
”م سہہ کیریاں داسیاں سوچا خصم ہارا“

”گرنٹھ صاحب“ میں عربی فارسی الفاظ اور ”وفیانہ خیالات کا اثر گہرا ہے۔
یہاں بھی یہ الفاظ اسی طرح استعمال میں آ رہے ہیں جس طرح بابا قرید اور دوسرے
صوفیائے کرام کے ہاں ملتے ہیں۔ یہ الفاظ ضرورتِ اظہار بن کر خود اس زبان
کے رنگ و مزاج کو بدل رہے ہیں، مثلاً :

سہر مسیت (مسجد) سدک مستلا (صدق مصطفیٰ)
ہک ہلال (حق حلال) کران (قرآن)
سرم (شرم) سنت سیل روجہ (روزہ) ہو ہو مسلمان

- ۱۔ مکاتیب قدوسیہ : مکتوب ۱۵۹۔
- ۲۔ اورینٹل کالج میگزین : ص ۲۶، مئی ۱۹۳۸ ع۔
- ۳۔ ایضاً : ص ۲۷۔
- ۴۔ ایضاً : ص ۲۸، مئی ۱۹۳۸ ع۔
- ۵۔ ایضاً : ص ۷۷، نومبر ۱۹۳۸ ع۔

کرنی کاہا (کعبہ) سچ پیر کا (کلمہ) کرم نواج (نواج)

تسمبہ (تسبیح) سانس بھاوسی نانک رکھے لاج

(گرو گرنٹھ صاحب، وار ماجہ، جلد ۱، ص ۱۴۰)

ایک مثال اور دیکھیے :

نانک دنیا کیسی ہوئی سالک مت نہ رہیو کوئی

بہائی بندھی ہیت چکایا دنیا کارن دین گنویا

(گرو گرنٹھ صاحب، واراں تے دوہیک، ص ۱۷۴)

گرو نانک کے کلام میں جس زبان کا نمونہ ملتا ہے وہ بھی عبوری دور اور
مفلوں کی آمد سے پہلے کی زبان ہے۔ دکن میں جو اردو بھل بھول رہی ہے اس
میں اور اس زبان میں کچھ بہت زیادہ بنیادی فرق نہیں ہے۔ گرو نانک ۱۵۳۵/۱۵۳۸ ع میں ولادت پاتے ہیں اور اسی سال پنجاب کی سرزمین پر ایک بچہ پیدا
ہوتا ہے جس کا نام حسین رکھا جاتا ہے۔ یہ بچہ آگے چل کر مادھو لال حسین
کے نام سے مشہور ہوتا ہے۔

شاہ حسین (۹۴۵ھ - ۱۰۰۸ھ/۱۵۳۸ ع - ۱۵۹۹ ع)، جن کی یاد میں
شالیاں باغ کے باہر آج بھی میلہ چراغاں دھوم دھام سے منایا جاتا ہے، پنجابی کے
وہ عظیم شاعر ہیں جن کا کلام اہل پنجاب کی روح میں اتر گیا ہے۔ ان کے
کلام میں اثر انگیزی، بے ساختگی، روانی اور گہری موسیقی کا احساس ہوتا ہے۔
زیادہ تر موضوعات بے ثباتی زمانہ سے متعلق ہیں۔ وہ انکساری اور بے نیازی کا درس
دیتے ہیں اور چرخہ، سالو، ہرنی وغیرہ جیسے استعاروں سے کام لیتے ہیں جن سے
عام آدمی واقف ہے۔ ”کافی“ کی ایجاد کا سہرا بھی ان کے سر ہے۔ انہی کی پیروی
میں کافیوں کا رواج نہ صرف پنجاب میں عام ہوا بلکہ سندھ و ملتان میں بھی کافی
مقبول ترین صنفِ سخن قرار پائی۔ شاہ عبداللطیف بھٹائی (م - ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ ع)
نے بھی اپنے کلام میں شاہ حسین کو خراجِ عقیدت پیش کیا ہے۔ اس زمانے کے
عام رجحان کی طرح ان کے کلام میں بھی عربی فارسی کے الفاظ استعمال میں آتے
ہیں لیکن یہ اکثر تذبذب و شکوک میں آتے ہیں۔ شاہ حسین کے کلام میں سوزِ عشق
سازِ حسن کے ساتھ مل کر ایک ایسا ترنم پیدا کرتا ہے کہ سنتے والا عالمِ محویت

میں آ جاتا ہے۔ ان کا کلام شائع ہو گیا ہے^۱ جو زبان و بیان کے اعتبار سے ایسا کلام ہے کہ اردو داں بھی بغیر پنجابی زبان سے واقفیت حاصل کرے اُسے سمجھ سکتا ہے۔ اس زبان کا بنیادی ڈھانچا وہی ہے جو اردو زبان کا ہے۔ اسی لیے شاہ حسین کا کلام قدیم اردو کے ذیل میں آتا ہے۔ شاہ حسین کا دور شہنشاہ اکبر کا دور ہے۔ شاہ حسین نے اپنی کافیوں کو الگ الگ راگیوں کے مطابق اسی طرح ترتیب دیا ہے جیسے شاہ ہاجن، شاہ علی جیوگام دھنی اور محمود دریائی نے گجرات میں اور میراجی شمس العشاق، برہان الدین جامی، امین الدین اعظمی اور شاہ داؤل نے دکن میں دیا ہے۔ ”راگ اسوری“ میں، جو ملتان کے علاقے کا مقبول راگ ہے، یہ کافی دیکھیے:

کدی سمجھ لدا ناں گھر کتھے ای سمجھ لدا ناں
آپ کینہ تیری عقل کمینی کون کہے توں دا ناں
اینہیں راہیں جاندے ڈٹھڑے مہر ملک سلطاناں
اے مارے نے اے جیواے عزرائیل پانا
کہے حسین فقیر سائیں دا بن مصلحت اٹھ جانا
”راگ تلنگ“ میں یہ کافی پڑھیے:

جہاں ویکھو تہاں کہٹ ہے کہوں نہ پو چین
دغا باز سنسار نے گوشہ پکڑ حسین
من چاہے محبوب کو تن چاہے مکھ چین
دوئے راجے کی سیدہ میں کیسے اتے حسین
”راگ تلنگ“ میں ایک اور کافی دیکھیے:

جگ میں جیون تھوڑا کون کرے جنجال
کیندے کھوڑے ہستی مندو کیندا ہے دھن مال
کہاں گئے سلاں، کہاں گئے قاضی، کہاں گئے کٹک ہزاراں
ایہ دنیا دن دوئے ہمارے ہر دم نام سال
کہے حسین فقیر سائیں داں جھوٹا سبھ یوہار

۱۔ کالیان شاہ حسین: مطبوعہ مجلس شاہ حسین، لاہور، ۱۹۶۶ء، ص ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۷۸، ۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۴، ۸۸۵، ۸۸۶، ۸۸۷، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۳، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱، ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۰۵، ۱۰۰۶، ۱۰۰۷، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۱۳، ۱۰۱۴، ۱۰۱۵، ۱۰۱۶، ۱۰۱۷، ۱۰۱۸، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۲۴، ۱۰۲۵، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰، ۱۰۴۱، ۱۰۴۲، ۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۰۴۷، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۱، ۱۰۵۲، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۰۶۲، ۱۰۶۳، ۱۰۶۴، ۱۰۶۵، ۱۰۶۶، ۱۰۶۷، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۰، ۱۰۷۱، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵، ۱۰۸۶، ۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰، ۱۰۹۱، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۰۹۸، ۱۰۹۹، ۱۱۰۰، ۱۱۰۱، ۱۱۰۲، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱، ۱۱۱۲، ۱۱۱۳، ۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۱۶، ۱۱۱۷، ۱۱۱۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۱، ۱۱۲۲، ۱۱۲۳، ۱۱۲۴، ۱۱۲۵، ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۲۸، ۱۱۲۹، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۳۲، ۱۱۳۳، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۷، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۴۰، ۱۱۴۱، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۴۶، ۱۱۴۷، ۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰، ۱۱۷۱، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳، ۱۱۷۴، ۱۱۷۵، ۱۱۷۶، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۱۹۴، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۷، ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۱۲۰۶، ۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹، ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴، ۱۲۱۵، ۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱، ۱۲۲۲، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۷، ۱۲۲۸، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۳۲، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۵، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷، ۱۲۳۸، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵، ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷، ۱۲۵۸، ۱۲۵۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۶۲، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹، ۱۲۸۰، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۷، ۱۲۸۸، ۱۲۸۹، ۱۲۹۰، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۳، ۱۲۹۴، ۱۲۹۵، ۱۲۹۶، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵، ۱۳۱۶، ۱۳۱۷، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۴۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۶۶، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴، ۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۳۸۳، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳

۱۶۵۸/۵۱۰۶۵ ع میں ختم ہوئی۔ ”خلاصہ“ ۱۶۲۸/۵۱۰۳۸ ع میں ”انواع العلوم“ ۱۶۳۸/۵۱۰۴۸ ع میں، ”خیر العاشقین کلاں“ ۱۶۴۸/۵۱۰۵۸ ع میں اور ”سرائی“ ۱۶۴۸/۵۱۰۵۸ ع میں نظم ہوئی۔ ان کا سارا کلام پنجابی میں ہے لیکن ایک تو اسلامی طرز فکر کی وجہ سے اور دوسرے عربی، فارسی اور شرعی و مذہبی الفاظ کے استعمال کی وجہ سے ان کی زبان ہمارے لیے اجنبی نہیں ہے اور اس کے اکثر اشعار پر وہی رنگ چڑھا نظر آتا ہے جو قدیم اردو کا رنگ ہے۔ جہاں علاقائی رنگ گہرا رہتا ہے وہ پنجابی بن جاتا ہے اور جہاں وہ ملک گیر سطح پر اٹھتے ہیں وہاں ان کا رنگ و انداز قدیم اردو کا ہو جاتا ہے۔ اس رنگ کے یہ چند اشعار دیکھیے :

ابہ سائل کردا سوال اب عتی جے کرے آمد قبول
عشق محبت تیری آوے غیروں طلب نہ نول
عشق رب دا ہتھ نہ آوے کر کے تھکے زاری
جدھر کدھر دھکتے مکھے تھئے نال خواری
موت عبداللہ آوے آئی ساعت گھڑی ٹھکانہ
جو فرمایا پاک منترہ غزرائیل دکھانا^۲

شیخ بہاء الدین برنلاوی بھی اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ آپ علم موسیقی میں پھرے کران تھے۔ ”کتاب چشتیہ“^۳ میں لکھا ہے کہ انھوں نے جنکری، خیال، تول و ترانہ، ساورہ، ڈھرید، بشن وغیرہ میں اشعار لکھے ہیں۔ یوں تو وہ ہندی، فارسی، پنجابی تینوں زبانوں میں اشعار لکھتے تھے لیکن ہندی میں اکثر لکھتے تھے۔ چونکہ ان کا کوئی تفصیل نہیں لکھا اس لیے ان کا کلام دوسروں کے

(بقیہ حاشیہ صفحہ گذشتہ)

میں بہید عالمگیر تصنیف ہوتا ہے۔ صفحہ ۹۳ پر ”خیر العاشقین“ کو مولانا عہدی کی آخری تصنیف بتایا گیا ہے جو ۱۰۶۵ ع میں لکھی گئی۔ اور صفحہ ۳۱۹ پر اسپرینگر کی تردید میں لکھتے ہیں کہ ”فقہ ہندی“ کا مصنف عہدی ہے نہ کہ محمد جیوں۔ ان دونوں میں سے ایک ہی بات درست ہو سکتی ہے۔
(جمیل جالب)

۱۔ پنجاب میں اردو : ص ۹۳۔

۲۔ شہر غزل : ص ۷، بزم فکر و ادب، مشکمیری، ۱۹۵۹ ع۔

۳۔ بحوالہ پنجاب میں اردو : ص ۲۴۷۔

نام سے مشہور ہو گیا۔ گانے کے لیے لکھنے کے باعث ان کی زبان پر پوری اور برج بھاشا کا اثر گہرا ہے۔ آج تک موسیقی کی زبان برج بھاشا سمجھی جاتی ہے۔ ان کے اکثر اشعار اور بول گانے والوں کی زبان پر پڑے ہیں اور بہت سے تو ضرب المثل کا درجہ رکھتے ہیں ! مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ان نین کا یہی بیکھ
ہوں تجھ دیکھوں توں منجھ دیکھ
گیارہویں صدی ہجری میں ایک اور بزرگ کا نام ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہ بزرگ حاجی محمد نوشہ (۱۵۹۱—۱۵۵۱/۵۱۰۶۵ ع—۱۶۵۳ ع) ہیں جو ”گنج بخش“ کے خطاب سے مشہور ہیں۔ یہ وہی حاجی نوشہ ہیں جن کا ذکر وارث شاہ نے اپنی ”پیر“ میں اس طرح کیا ہے :

ع : حاجی نوشہ جویں نوشاہیاں دا ائے بوگت کبیر جلاہیاں دا
”مرآۃ سکندری“^۱ سے معلوم ہوتا ہے کہ حاجی محمد نوشہ کے والد تبلیغ اسلام کے لیے بغداد سے آئے تھے۔ ”مرآۃ سکندری“ کے الفاظ یہ ہیں : ”صلاح آثار تقویٰ شعار سید قطب قادری از بغداد آمدہ بودند۔“ محمد نوشہ ہمیں پیدا ہوئے اور بڑے ہو کر اپنے وقت کے صوفیائے کبار میں شمار ہوئے۔ پنجاب میں سلسلہ نوشاہیہ کے بانی بھی وہی ہیں۔ عہد شاہجہانی میں وفات پائی۔ اردو میں ان کا رسالہ ”گنج الاسرار“^۲ مشہور ہے جس میں معرفت نفس کے لیے عبادت، ریاضت اور اذکار و اشغال کے طریقے بیان کیے گئے ہیں۔ آخری شعر میں خود موضوع کی طرف اشارہ کیا گیا ہے :

یہ سالک عابد کے کام
نوشہ ظاہر کیے تمام
زبان و بیان صاف ہے بلکہ اکثر اوقات زبان و بیان کو دیکھ کر گمان گزرتا ہے کہ یہ حاجی محمد نوشہ کی تصنیف نہیں ہے بلکہ بعد میں کسی مرید باصفائے اپنے مرشد کے خیالات سالکانِ طریقت کی ہدایت کے لیے منظوم کر دیے ہیں۔ اس بات کو یوں اور تقویت پہنچتی ہے کہ مقاماتِ حاجی بادشاہ ۱۱۰۷/۱۶۹۵ ع، ثواب المتائب ۱۱۲۶/۱۷۱۴ ع، تذکرۃ نوشاہیہ ۱۱۴۲/۱۷۲۹ ع، مخالف قدسیہ ۱۱۸۶/۱۷۷۲ ع میں حاجی محمد نوشہ کی کسی تصنیف کا ذکر نہیں ملتا۔ اس کی زبان بارہویں صدی ہجری کی زبان معلوم ہوتی ہے۔ اگر اس تصنیف کو حاجی

۱۔ مرآۃ سکندری : ص ۲۹۷۔

۲۔ گنج الاسرار : مرتبہ سید شرافت نوشاہی، ناشر انجمن ساداتِ نوشاہیہ

ساجن پال شریف، ضلع گجرات، ۱۳۸۸ھ۔

بعد نوشہ ہی کی تصنیف مان لیا جائے تو ”گنج الاسرار“ اردو ادب کی تاریخ میں اپنے زبان و بیان کی وجہ سے ایک خاص اہمیت کی حامل ہو جاتی ہے۔

”گنج الاسرار“ ۱۶۸ اشعار پر مشتمل ہے اور ان اشعار سے شروع ہوتی ہے

جس ذات کا اللہ ناؤں اس کا عجیبے بتاؤں ٹھاؤں
کم ایک سے تین ہزار اتنے نام دھڑے کرتاؤں
انٹے ہوں جس کے ناؤں کیونکر چھوٹا اس کا ٹھاؤں
حق ہے باقی عالم فانی فانی کی ناں رہی نشانی

آگے چل کر پیر و مرشد کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہیں :

طاعت اوہ جو پیر فرماوے اپنا کیا کچھ کام نہ آوے
دارو وہ جو دیوے حکیم آپ دارو کیا کرے مقیم
کلام خدا کی دارو کھاناں جس چاناں برحق کرماناں
جو فرماوے تجھ کوں پیر اس پر چلیں تو ہو فقیر
بھض خدا رسول کی خاطر یہ نسخہ میں کیتا ساطر

آگے وہ طریقے اور ریاضتیں بیان کرتے ہیں جن پر عمل کرنے سے انسان کامل بن جاتا ہے۔ یہ سب ریاضتیں حق کا واصل ہونے کے لیے ہیں :

گم کر اپنا آپ اے عاقل جسے ہونا ہے حق کا واصل
اس کا اسم ہے اسم خدا کیا ہو اس کی صفت ادا

زبان و بیان پر پنجاب کا مخصوص لہجہ اور ہندی زبان کے مخصوص الفاظ لطف دیتے ہیں۔ بحر بھی چھوٹی استعمال کی ہے جو ہمیں دکن میں فیروز کے ”پرت نامہ“، اشرف کی ”واحد باری“ اور ”لازم العبتی“ میں ملتی ہے۔ یہی بحر میراجی اور جانم اور گجرات کے شاعر باجن نے استعمال کی ہے۔ اس بحر کی خوبی یہ ہے کہ احساسِ ترجم کی وجہ سے شعر آسانی سے یاد ہو جاتا ہے۔ حاجی محمد نوشہ کا دور وہ دور ہے کہ مذہب تصوف کی نئی صورتوں میں ساری زندگی کا مرکز ہے اور شعرا، صوفیا اور دوسرے اہل علم انہی افکار و خیالات کی تشریح و ترویج کر رہے ہیں تاکہ نیکی و انسانیت کو بھیلانے کی اصلاح کر سکیں۔

گیارہویں صدی ہجری میں شیخ عثمان جالندھری کا نام بھی تاریخوں میں آتا ہے۔ یہ مجدد الف ثانی (م - ۱۰۳۵ھ / ۱۶۲۵ع) کے پیر بھائی تھے۔ ان کے بارے میں اور کچھ معلوم نہیں ہے۔ اکبر کے دور سے بہت پہلے یہ رواج عام سا ہو گیا تھا کہ فارسی گو شعرا کبھی کبھی ریختہ میں بھی طبع آزمائی کر لیتے تھے۔ ریختہ کی شکل یہ تھی کہ ایک مصرع فارسی کا ہوتا تھا اور ایک مصرع اردو کا

یا پھر نصف مصرع فارسی اور نصف اردو ہوتا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ شیخ عثمان بھی فارسی کے شاعر تھے اور رواجِ زمانہ کے مطابق کچھ کلام انہوں نے ریختہ میں بھی لکھا۔ ان کی وہ غزل جو دست بردِ زمانہ سے محفوظ رہ گئی ہے، سوائے ردیف ”آؤ پیارے حبیب“ کے ساری کی ساری فارسی میں ہے۔ بہرام سقا بخاری کی اسی قسم کی غزل ہم اس جلد کی فصل اول کے دوسرے باب میں درج کر چکے ہیں۔ شیخ عثمان کی غزل کے یہ تین شعر دیکھیں جن سے ساری غزل کے مزاج اور رنگ کا اندازہ ہو سکتا ہے :

عاشق دیوانہ ام آؤ پیارے حبیب
از ہمہ بیگانہ ام آؤ پیارے حبیب
اے دل و دیں جانِ من دردِ تو درساںِ من
ذکرِ تو سامانِ من آؤ پیارے حبیب
ہر دلِ عثمانِ غریب رحمتِ خود کن قریب
زانکہ تو ہمتی محب آؤ پیارے حبیب

اسی انداز کی ایک غزل شیخ جنید کی ملتی ہے جس میں آدھا مصرع فارسی کا اور آدھا اردو کا ہے۔ شیخ جنید کون تھے؟ یہ نامعلوم ہے لیکن رنگِ سخن اور ایک ہی بیاض میں ہونے کے باعث قیاس کیا جا سکتا ہے کہ وہ شیخ عثمان کے دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ موضوع دنیا کی بے ثباتی ہے اور بتایا گیا ہے کہ سوداگر، منعم، رئیس، بادشاہ سب سرگئے اور اب ان کا نام و نشان بھی باقی نہیں رہا۔ اس غزل کے یہ دو شعر دیکھیں جو شیرانی نے ”پنجاب میں اردو“ میں دیے ہیں :

دلا غافل چہ می خسی کہ اپنی سیج نہیں ڈریں
چو روزِ مرگ در پیش است اتنی نیند کیوں کریں
چہ مغزوی دریں دنیا مدد اس جگ نہیں رہنا
ہمیں راہے کہ در پیش است سبھی اس پتہ سے چلنا

لیکن کیا یہ کلام جنید ہی کا ہے؟ اس کے بارے میں کوئی حتمی رائے نہیں دی جا سکتی کیونکہ ایک بیاض^۲ مرقومہ ۱۱۲۸ھ / ۱۷۱۵ع میں بھی مملوٹ شیخ فرید الدین کے نام سے درج ہے۔

- ۱۔ پنجاب میں اردو : ص ۳۱۴ - ۳۱۵۔
- ۲۔ پنجاب میں اردو : مضمون قاضی فضل حق، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین، فروری ۱۹۳۳ع، ص ۴۸۔

اسی دور میں اسی رنگ کی ایک غزل منشی ولی رام کی ماتی ہے جن کا تخلص ولی تھا اور جو دارا شکوہ کے مشیر خاص اور فارسی و عربی و ہندی کے شاعر تھے۔ یہ تین شعر دیکھیے کہ اس دور میں ریختہ کا رنگ اور ڈھنگ کیا تھا۔ اس نوع کی غزلوں کو بڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اردو کلچر فارسی کلچر کے بطن سے پیدا ہو کر اب فارسی کی جگہ لے رہا ہے :

چہ دلداری دریں دنیا کہ دنیا سے چلانا ہے
چہ دل بندی دریں عالم کہ سر پر چھوڑ جانا ہے
قبا و چہرہ رنگین ہمہ از تن تو بکشایند
رویں گے کفن کی چادر جو تیرا خاص بانا ہے
طلب دیدار میدارم کہ روز اول شفاعتہا
ہمارو مت ولی راسا کہ آخر رام راسا ہے

۱۶۲۵/۵۱۰۳۵ ع میں مجدد الف ثانیؒ نے وفات پائی اور اسی سال افضل پانی پتی نے دار فانی سے کوچ کیا۔ بر عظیم پر جہانگیر کی بادشاہی تھی۔ افضل پانی پتی (م - ۱۶۲۵/۵۱۰۳۵ ع) نے ”ہکٹ کہانی“ کے نام سے ایک ایسی بلند پایہ نظم لکھی کہ یہ طویل نظم نہ صرف اس دور کی شاعری میں ایک بلند مقام رکھتی ہے بلکہ اردو ادب کی تاریخ میں بھی سنگ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ اسی جلد کی فصل اول کے دوسرے باب میں ہم نے تفصیل سے اس نظم کا جائزہ لیا ہے۔ افضل پانی پتی فارسی و اردو کے بلند پایہ شاعر تھے اور فارسی نثر پر بھی یکساں قدرت رکھتے تھے۔ معلمی ان کا پیشہ تھا۔ پختہ عمر کو پہنچے تو ایک ہندو لڑکی پر عاشق ہو گئے اور زہد و تقویٰ، گھر بار چھوڑ کر دیوانہ وار پھرنے لگے۔ ہجر کا یہی اضطراب افضل کی ”ہکٹ کہانی“ میں رچ بس کر اثر افرینی کا جادو جگاتا ہے۔

”ہکٹ کہانی“ بارہ ماسہ کی روایت میں لکھی گئی ہے۔ بارہ ماسہ خالص ہندوی صنفِ سخن ہے۔ سنسکرت میں اس کی کوئی روایت نہیں ملتی۔ یہ خیال کہ بارہ ماسہ رُت ورنن کی ایک رو بہ تنزل پشت ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ رُت ورنن میں چار رُتوں کا بیان ہوتا ہے اور بارہ ماسہ میں ہر مہینے کا۔ پنجابی،

۱۔ قدیم اردو، جلد اول: مرتبہ مسعود حسین خان، ص ۳۸۷، شعبہ اردو عثمانیہ یونیورسٹی، حیدر آباد دکن، ۱۹۶۵ ع۔

برہانی، برج بھاشا، اودھی اور اردو میں اس کی روایت ملتی ہے۔ کرو ترسہ صاحب میں بھی بارہ ماسے ملتے ہیں۔ بارہ ماسے کی ایک قدیم طرز مسعود سعد سلمان (م - ۵۱۵۰/۱۱۲۱ ع) کے دیوان فارسی میں بھی ملتی ہے جسے وہ ”غرلیاتِ شہوریدہ“ کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔

”ہکٹ کہانی“ میں افضل نے ایک عورت کی زبان سے، جس کا پایا پردیس میں ہے، ہجر و فراق کی گولہ گروں کیفیات کا نقشہ کھینچا ہے۔ جو نیا مہینہ آنا ہے وہ ہجر کی آگ میں از سر نو جلنے لگتی ہے۔ اس نظم کی ایک خوبی یہ ہے کہ یہاں پرہ کی کیفیت موسم کے مطابق بدلتی رہتی ہے اور ہر موسم میں پرہ کی ایک الگ کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔

”ہکٹ کہانی“ ایک مکمل نظم ہے جس میں وہ تسلسل موجود ہے جو طویل نظم کو اثر آفرین بنا دیتا ہے۔ نظم میں بیان کی ایسی روانی ہے جیسے جنگل میں بہتے چشموں کی ہوتی ہے۔ لہجے میں ایسی مٹھاس ہے جو سچے عشق کی لذت سے پیدا ہوتی ہے۔ وہ زبان جو اس نظم میں استعمال ہوئی ہے دکنی اردو کے مقابلے میں زیادہ تازہ، زیادہ صاف اور شستہ ہے۔ اس کا مقابلہ غواصی کی مثنوی ”سیف الملوک بدیع الجبال“ یا مہتمی کی ”چندر بدن و مہیار“ سے کیجیے، جو کم و بیش اسی دور میں لکھی گئی ہیں، تو شمالی و دکنی زبان کے فرق کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ یہاں زبان ایک نئے معیار کو چھوٹی دکھائی دیتی ہے۔ نظم میں فارسی اشعار جگہ جگہ آتے ہیں۔ کہیں ایک مصرع اردو میں ہے اور ایک فارسی میں، کہیں آدھا مصرع فارسی میں اور آدھا اردو میں۔ لیکن یہاں پہلی بار یہ احساس ہوتا ہے کہ اردو کا اپنا انفرادی رنگ قائم ہو گیا ہے جو زبان و بیان پر بھی غالب آ گیا ہے اور جس نے اب اپنی ایک شکل بھی بنالی ہے۔

جیسا کہ ہم نے کہا ہے، اثر انگیزی اس نظم کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ہوس کا مہینہ ہے۔ پرہ میں چلتی ناری تصور میں اپنے پایا کو دوسری عورتوں کے ساتھ دیکھتی ہے۔ اس تصور کے ساتھ ہی درد و غم اور بے قراری بڑھ جاتی ہے۔ احساسِ تنہائی سانپ پچھوین کر کاٹنے لگتا ہے۔ اس احساسِ فراق و بے کسی کو افضل اس طرح بیان کرتا ہے :

کریں عشرت پایا سنگ ناریاں صب میں ہی کالہوں اکیلی ہائے یارب
اجی سلاں مرا نک حال دیکھو پیارے کے ملن کی فال دیکھو
لکھو تعویذ پی آوے ہمارا وگرنہ جائے ہے جیوڑا بھارا

رے میانو تمہیں ٹوٹا پڑھو رے پیا کے وصل کی دعوت پڑھو رے
ارے گھر آ آگن میری بچھاوے اری سکھو کہان لگ دکھ کہوں رے
کہ بے جاں ہو رہی جا کر خبر لے کہ تک ہو جا ، دوانی کو جبر دے
چلا ہوس اے سکھی آیا نہ کچھ ہاتھ نہ سوئی سیج پر دل دار کے ساتھ
ماگھ آتا ہے تو آنسوؤں کا تار بندھ جاتا ہے ۔ طرح طرح کے اندیشے دل میں
پیدا ہوتے ہیں ۔ ایک دن سو سو برس کا ہو جاتا ہے اور محبوب کی یاد نشتر بن
جاتی ہے :

نہ بھولے مجھ کو اک ساعت تری یاد نہیں تو نے کہا مجھ کو گہے شاد
دغا بازی مسافر سوں نہ کیجے اپنا دکھڑا غریبوں کو نہ دھیے
گیا سب جو بٹنا بیہات نہ ہو چوی یک ذرا اک آئے کے بات
جہاں ساجن بسے اس دیس جاؤں ارے یہ آگ تن من کی بیھاؤں
اگر غم ہے تمہیں میری آگن کا کرو کچھ فکر پیارے کے ملن کا
اسی دلچسپی کے ساتھ نظم پڑھتی رہتی ہے ۔ زبان و بیان کے ارتقاء کے
سلسلے میں ”بکٹ کہانی“ غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے ۔

یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر مولانا غنیمت کنجاہی (۴-۱۱۱۲/۱۷۰۰ع)
کا ذکر نہ کیا جائے ۔ غنیمت کنجاہی اپنے وقت کے جید عالم اور فارسی کے
مشہور شاعر اور انشا پرداز تھے ۔ ”دیوان غنیمت“ ، ”مثنوی نیرنگ عشق“ اور
”انشائے غنیمت“ ان سے یادگار ہیں ۔ فارسی کے ساتھ ساتھ انھوں نے اردو میں بھی
شاعری کی ۔ قاضی فضل حق^۱ نے ریاض مملوکہ پروفیسر ضیا محمد سے ان کی ایک رباعی
نقل کی ہے جس میں رواج زمانہ کے مطابق ، جو فارسی گو شعرا سے مخصوص
تھا ، اردو و فارسی ، رخنہ کے انداز میں لکھی ہے :

جو گئے داد دل یہ گلبدناں رنگ او ہچو رنگِ نازمان
گفتش ”تیرا یار لالہ ہے“ گفت با داغ دل کہ ”بابو ، ناں“

اس رباعی میں اردو کے صرف دو جملے ہیں لیکن ان سے اس دور کی زبان اور
لہجے پر روشنی ضرور پڑتی ہے ۔

۱۔ اورینٹل کالج میگزین : ص ۵۲ ، فروری ۱۹۳۳ع ۔

یہ وہ دور ہے کہ فارسی کا طوطی اب بھی سارے بر عظیم میں بول رہا ہے
لیکن ساتھ ساتھ ہائے اردو کی آواز بھی دلوں کو سو رہی ہے ۔ ناصر علی سرہندی
(۱۰۸۸ھ-۱۱۰۸ھ/۱۶۳۸ع-۱۶۹۶ع) اس دور کے عظیم المرتبت شاعر ہیں اور
دکن میں اردو کے چرچے کی وجہ سے گاہ گاہ اردو میں بھی شق سخن کر رہے ہیں ۔
ولی دکنی سے ناصر علی کی ملاقات بھی تذکروں میں مذکور ہے^۱ ۔ ”آبِ حیات“
میں بھی محمد حسین آزاد نے اس ملاقات کا ذکر کیا ہے^۲ ۔ یہ بھی مذکور ہے کہ
ولی نے ایک شعر میں ناصر علی پر چوٹ کی تھی جس کا جواب یا تو خود ناصر علی
نے یا پھر اس کے کسی شاگرد نے دیا تھا ۔ ولی نے کہا تھا :

اوجھل کر جا پڑے جون مصرعِ برق اگر مصرع لکھوں ناصر علی کون
اس شعر کا جواب اس طرح آیا :

با عجاز سخن گر اوڑ چلے نو ولی ہرگز نہ پہنچے گا علی کون^۳
اس زمانے کی ریت کے مطابق علم و ادب کی سرپرستی نوابوں اور رئیسوں
کا شیوہ تھا ۔ ناصر علی سرہندی بھی ساری عمر کسی نہ کسی رئیس یا نواب کے
دامنِ سرپرستی سے وابستہ رہے ۔ شروع میں سیف خان سے وابستہ رہے اور ۱۱۰۰ھ/
۱۶۸۸ع میں عالم گبر کے لشکر کے ساتھ یجاپور پہنچے اور نواب ذوالفقار خان
نصرت جنگ کے ملازم ہو گئے ۔ اس کے بعد دکن سے دہلی آئے اور یہیں ۱۱۰۸ھ/
۱۶۹۶ع میں داعی اجل کو لبیک کہا ۔

ان کے حالات سے پتا چلتا ہے کہ جب ناصر علی دکن پہنچے تو شال کے
برخلاف وہاں اردو شعر و سخن کا چرچا عام تھا ۔ ولی کی شاعری کا طوطی بول رہا
تھا اور ان کو نئے معیارِ سخن کا منفرد نمائندہ سمجھا جا رہا تھا ۔ اسی زمانے میں

۱۔ خزینۃ العلوم : از درگا پرشاد نادر ، ص ۴۹ ، لاہور ، ۱۸۷۹ع ۔

۲۔ آبِ حیات : ص ۹۳-۹۴ ۔

۳۔ یہ شعر دیوانِ ولی قلمی مکتوبہ ، ۱۱۶۱ھ ، مخزنہ پنجاب پبلک لائبریری کے
ورق ۵۲ الف پر اس طرح سے ملتا ہے :

ز اعجاز سخن گر اڈ چلے تیں نہ پہنچے گا ولی ہرگز علی کون
اور کاتب کے علاوہ کسی اور کے قلم سے یہ عبارت درج ہے : ”مگر یہ شعر
عزیز اللہ دکنی کے دیوان میں بھی درج ہے ۔“ بحوالہ اردو نامہ ، شمارہ ۲۲ ،
مضمون ”دیوان ولی“ از محمد اکرام چغتائی ، ص ۵۲ ۔

ناصر علی سرہندی نے رشتہ کی طرف بھی توجہ کی اور اردو شاعری میں دکنی روایت ، اسلوب اور موضوعات کی پیروی کی ۔ اسی لیے اگر ان کے کلام کو دکنی شعرا کے کلام میں ملا دیا جائے تو اُسے شناخت کرنا دشوار ہوگا ۔ فارسی شاعری ان کی انفرادیت کا طرہ امتیاز تھی ۔ اردو شاعری زمانے کی ریت کا اظہار تھی ۔ اس میں کسی انفرادیت کی تلاش کرنا لاحاصل ہے ۔ وہ بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے اور اپنے زمانے کے مقبول و منفرد شعراء فارسی میں شمار ہوئے تھے ۔ انہوں نے اردو میں شاعری کی تو ضرور ہے لیکن اُسے کوئی اہمیت نہیں دی ۔ اسی لیے ان کا اردو کلام دست بردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا ۔ پروین-شرقی نے ”پنجاب میں اردو“ میں اُن کی ڈھائی غزلیں دی ہیں لیکن ذخیرۂ شیرانی پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں چھ اکرام چغتائی کو ان کے تین رشتہ ، جو چراغ ، شمع اور پچھسی سے متعلق ہیں ، کے علاوہ تین غزلیں اور بھی ملی ہیں ۔

ناصر علی سرہندی کے اردو کلام میں یہ چند باتیں قابلِ توجہ ہیں :

(۱) اُن کی اردو شاعری پر بھی فارسی شاعری اور اس کے موضوعات اور رمز و کنایہ کا اثر غالب ہے ۔

(۲) بہت سے دوسرے شعرا کے مقابلے میں ان کے زبان و بیان پر فارسی تراکیب اور بندشوں کا اثر زیادہ ہے ۔

(۳) موضوعِ سخن عشق ہے اور دکنی شاعری کی روایت کی طرح محبوب کے حسن و جمال ، ناز و ادا اور خد و خال کی تعریف شاعری میں نمایاں ہے ۔ جیسا کہ ہم دکنی ادب کے مطالعے میں لکھ چکے ہیں ، یہ موضوعات اس دور کی شاعری میں عام تھے اور صنفِ غزل فقط محبوب سے مخاطب ہونے اور محبوب سے باتیں کرنے کے لیے ہی استعمال کی جاتی تھی ۔ اس کے علاوہ دوسرا موضوع تصوف تھا جس نے سارے معاشرے میں ایک مرکزی حیثیت اختیار کر لی تھی ۔ ناصر علی سرہندی کے ہم عصر مرزا عبدالقادر بیدل شاعری میں صوفیانہ و فلسفیانہ خیالات کے لیے ہی مشہور تھے ۔

۱۔ پنجاب میں اردو : (مزید تحقیق) ، ص ۳۷۸ تا ۳۸۰ ، مطبوعہ سائنات ”فنون“ ۱۹۹۹ ع ، لاہور ۔

چراغ سے متعلق رشتہ میں ناصر علی نے بیان کیا ہے کہ محبوب کی آمد آمد ہے اور اسی لیے اُس نے آنسوؤں کا تیل ڈال کر اور ہلکوں کی بتیاں ہٹا کر نکھوں کے چراغ روشن کر رکھے ہیں ۔ موضوع اس رشتہ چراغ کا بھی محبوب ہے لیکن سارے اشارے چراغ سے لیے گئے ہیں ۔ چراغ جو برہ کی علامت ہے ، ہو فراق کا اشارہ ہے ۔ اسی طرح دوسرے رشتہ میں شمع کے اشارے سے اپنے جذباتِ فراق کا اظہار کیا گیا ہے ۔ وہ فراقِ محبوب میں شمع کے مانند جل رہی ہے :

ساجن کے عشق مٹی آتش میں ہوں میں تٹی

میں موم کی ہوں بتی مجلسِ بہتر ہلوں گی

لالن جو دیکھوں اپنا میں سب کا چھوڑوں جینا

نا نیند بھگون سہنا ساجن سوں جا رلوں گی

پوری غزل میں شمع کے اشاروں سے جذباتِ ہجر و اضطراب بیان کیے گئے ہیں ۔ رشتہ پچھسی میں پچھسی کے اشاروں سے تمنائے وصل کا اظہار کیا گیا ہے ۔ پچھسی کھیلنے کے لیے وہ اپنے محبوب کو گھر بلا رہی ہے اور اپنے بدن کی بساط کو محبوب کے سامنے بچھانے کے لیے آمادہ ہے :

کہان کارن پچھسی کے شہ اپنا گھر بلاؤں گی

بساط اپنا بدن کر کر چیا پاسا لڑھاؤں گی

اگر جیتے میرا ساجن نہ کچھ غم ہے میرے دل کوں

جو ہاروں گی سجن آگے سجن کی میں کہاؤں گی

پڑیں جب (کذا) دس بھگون لبہوں گوٹ اپنی کوں

کروں شادی جیتیں اوپر دہری اپنی گندھاؤں گی

کہا شاعر علی نیں یوں کہ جیتن ہارے معنی

اگر ہاؤں ایمان اپنا تو واری وار جاؤں گی

ہندوی شاعری کی روایت کے مطابق ان تینوں رشتوں میں اظہارِ جذباتِ عورت کی طرف سے کیا گیا ہے ۔

ناصر علی کے معلوم اردو کلام میں دو باتیں اور بھی قابلِ ذکر ہیں : یہ وہ دو دھارے ہیں جو نیک وقت ہر شاعر کے ہاں کہیں دب کر اور کہیں ابھر کر سامنے آتے ہیں :

(۱) ناصر علی کے ہاں کچھ اشعار ایسے ہیں جن میں خالص دکنی اسلوب

اور لمبے میں اظہار جذبات کیا گیا ہے۔ اس اسلوب پر بیجاپوری اسلوب کا رنگ غالب ہے۔ اس میں ہر اکرتی و منکرتی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ ایسے اشعار میں انجھو، اکھیاں، نین، کاری، کچل، ساجن، کارے، بھتر، بلنا، سرین، سون، منٹی، نتتی، اونہل، دوارے، کارن، نمانا، پگ، آر، کیتی، سینی، لالین، آونے، آئے، سیس، نیہ، کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ فارسی اور عربی الفاظ بھی بگڑی ہوئی تدبہو شکل میں آئے ہیں۔ تلفظ میں متحرک الفاظ کو ساکن اور ساکن الفاظ کو متحرک استعمال کیا گیا ہے۔ قدیم اردو میں عربی فارسی الفاظ کی یہی مروجہ و مسلّمہ شکل تھی۔ ریختہ پدراغ، ریختہ شمع اور ریختہ پیچی اسی اسلوب کی مثالیں ہیں۔

کچھ کلام ایسا ہے جس میں عربی و فارسی الفاظ کی کثرت ہے اور ان لفظوں نے غزل کے رنگ کو بدل دیا ہے۔ رمز و کنایہ اور اشارے بھی فارسی سے لیے گئے ہیں؛ مثلاً یہ غزل دیکھیے:

سجن کے حسن کا قرآن پڑھیا ہے میں نظر کر کر
نہیں پائی غلط اوس میں دیکھیا زیر و زبر کر کر
ترے غم کا مجھے سرچن ہویا ہے کافیہ کافی
شرح ملاں درس میں سون منی ہے بس بدر کر کر
معانی اوریاں بھتر بدیع اس کو سمجھتا ہوں
پڑھی ہے حسن تیرے کی مطّول جس فکر کر کر
کلام العشق ہسناکوں سنا حکمت سون منطوق سون
وگرنہ اس مطّول کوں رکھا تھا مختصر کر کر
اصول اور ہندسہ کب لک بھروں تکمیل اے یاران
ہدایہ عشق کا غالب ہو یا مجھ پر اثر کر کر
بگردِ رونے ساجن کے ہویا پیدا خطِ مشکین
لیا ملکِ سبائی مگر موراں مگر کر کر
جرس قبیہ کارواں کا سن علی آن شوخ بے پروا
کیا ہے بار ہستی کا ولے عزم سفر کر کر

ناصر علی کے ہاں یہ دونوں دھارے ساتھ ساتھ بہہ رہے ہیں۔ اسی لیے ولی دکنی کی طرح یا اپنے فارسی کلام کی طرح وہ اردو میں کسی انفرادیت کا رنگ نہیں جاتے۔ بحیثیت مجموعی ناصر علی کی شاعری ولی دکنی کے ابتدائی دور کی شاعری کے رنگ سے زیادہ قریب ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے فارسی شاعری میں غیر معمولی اہمیت رکھنے کے باوجود، اردو شاعری کو اہمیت دے کر اس روایت کو بھی آگے بڑھانے میں خدمات انجام دی ہیں۔

یہی کام اس دور میں شاہ مراد بن قاضی جان محمد (م - ۱۱۱۴ھ/۱۷۰۲ع) نے انجام دیا۔ مراد نام کے کئی بزرگ گزرے ہیں۔ ایک سید شاہ مراد ہیں جو ڈیرہ اسماعیل خان کے قریب ایک گاؤں لوندا میں مدنون ہیں اور جن کے پیر و مرشد سلطان توزنگ شاہ خلیفہ سلطان بابو ہیں۔ ایک شاہ محمد مراد شریپوری ہیں جن کی وفات ۱۱۷۶ھ/۱۷۶۲ع میں ہوئی۔ ایک اور بزرگ مراد شاہ لاہوری (م - ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۰ع) ہیں جن کا مزار شاہدرہ میں ہے اور جن کی تصانیف اردو ”نامہ مراد“، ”مراد السحبتین“، ”دیوان مراد“ اور ”مکمل نامہ“ وغیرہ ہیں۔ مراد شاہ لاہوری کا ذکر آئندہ صفحات میں آئے گا۔ زیر مطالعہ شاہ مراد، ناصر علی کے معاصر ہیں اور اپنے زہد و تقویٰ اور فیض عام کی وجہ سے ان کا مزار آج تک مرجع شائق ہے۔ یہ عام طور پر باوا صاحب کے نام سے پکارے جاتے ہیں۔ ایک شعر میں اپنے وطن کی طرف اس طرح اشارہ کیا ہے:

سب دانگل تے نیلاب کناں دھن گھیبی تے پٹھوار کناں

جتھے خوباں لکھ ہزار کناں ہے خانپور اپنا دیس بناں

خالق محمد بخش نے اپنی مثنوی سیف الملوک میں اُن کا ذکر اس طرح کیا ہے:

شاہ مراد جنے دے کتھے سخن مراداں والے

محبوبان دے گھنڈ لہاون واہ مستان دے چالے

شاہ مراد فارسی، اردو اور پنجابی کے شاعر تھے۔ اُن کے کلام کو ہم اس

۱۔ ”کلام شاہ مراد خانپوری“: مرتبہ انوار بیگ اعوان، صفحہ ۱۰ اور ج ۱، بزم ثنائت چکوال ضلع جہلم، ۱۹۶۶ع۔ اس سے پہلے ”گلزار شاہ مراد“ کے نام سے سراج الدین بن قاضی فیض عالم نے ۱۹۰۸ع میں ان کا کلام شائع کیا تھا اور اس کے بعد ۱۹۶۶ع میں اردو مجلس چکوال نے کلام شاہ مراد کے نام سے ان کے فارسی، اردو اور پنجابی کلام کو شائع کیا۔

طرح تقسیم کر سکتے ہیں :

- ۱۔ وہ کلام جو فارسی میں ہے ۔
 - ۲۔ وہ کلام جو اردو میں ہے ۔
 - ۳۔ وہ کلام جو پنجابی میں ہے ۔
 - ۴۔ وہ کلامِ ریختہ جس میں ایک مصرع فارسی میں ہے اور ایک اردو میں ۔
 - ۵۔ وہ کلام جس میں ایک مصرع فارسی میں ہے اور ایک پنجابی میں ۔
- پنجابی کلام پر بھی قدیم اردو کی چھاپ گہری ہے ۔ بحیثیتِ مجموعی کلام کا رنگ عاشقانہ ہے ۔ ان کی شاعری میں قدامت کے باوجود صاف اشعار بھی نظر آتے ہیں :

ہنسنا سیاہ دلی ہے ، رونا صفائے باطن
بے سول سوتی آنسو ہے خوب نقد من کیا
کریو طوائف کعبہ اکبر مکہ ہے پاس تیرے ؟
حج کا سفر بڑا ہے نزدیک سے مڑن کیا
ہر دم جو آوے حق سے عالم ہوئے معطر
عذیر کیا سمن کیا اور نانہ ختن کیا
دلبر جو ہو ہوئے مر جاوے یا جدا ہو
بن یار حق ہمیشہ اور میت کیا سجن کیا
شاہا مراد میری تیرا دیدار مجھ کو
بن دیکھنے سے تیرے جینا عیسٰی رہن کیا

اکثر قدیم شعرا نے ذیل کی زمین میں طبع آزمائی کی ہے ۔ اس زمین میں شاہ مراد کے چند شعر بھی دیکھئے :

ہر بات تیری ہے شکر یا شہد شیریں ہے مگر
یا 'مدر' مکتوں یا گمہر یا پھول ہے گلزار کا
جاں مول دل کا یار ہے دیگر مرادش یار ہے
آیا مرا درکار ہے دیدار اُس دلدار کا

شاہ مراد کی شاعری کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ پنجاب میں اردو زبان اب کس رنگ میں رنگ گئی ہے ۔ ان اشعار کو پڑھ کر قدیم شعرا اور ولی دکنی کے

رنگ کی جھلک دکھائی دیتی ہے :

تب دل گیا چمن سے جب 'مکھ' دیکھا سجن کا
بخوش طرح سے کھڑا قد کیا سرو ہے چمن کا

آنکھیں تیری سیاہی ظالم نہیں عدل کچھ
فریاد کُوک میری آخر پڑی ہے ہر ہر
جو عشق ہے سو ایمان کچھ فرق ناپی لا شک
عاشق چلا سفر پر لکھیو میری قبر پر

کیا صورت پری جیسی سجن کی حق بنائی ہے
کیا قاست پڑا غوغا قیامت روز آئی ہے

یا رب ملے مجھے وہ جو چاند سے عجب ہے
جب چن سجن کا جگ میں سورج کی جوت کیا ہے

شرابِ پیخودی سے مست ہو ہر آن اور ہر دم
لشہ وحدت میں سرخوش ہو کے کثرت کو بھلاتا جا

اب کیا کرے کہوئے جیا جب آنکھوں سے وہ دور ہوا
فن لکڑی جل آگن بنی سب سینہ گرم تنور ہوا

وہ قد پیا کیا قیامت ہے یا شعلہ نور کرامت ہے
وہ قاست نہیں قیامت ہے یا دھوم پڑی یا شور ہوا

شاہ مراد کی اردو شاعری میں وہ سارے موضوعات مثلاً جذباتِ عشق ،
تعریفِ خدو خالِ محبوب اور تصوفِ موجود ہیں جو اس دور میں سارے برِ عظیم
کی اردو شاعری میں نظر آتے ہیں ۔ پنجاب کے دور افتادہ مقام پر بیٹھے ہوئے بھی
شاہ مراد اردو شاعری کی عام تحریک سے وابستہ ہیں ۔ اس بات سے یہ اندازہ کیا
جا سکتا ہے کہ اردو شاعری کی تحریک شمال سے جنوب تک برِ عظیم کے کونے

کونے میں پہنچ گئی تھی۔

شاہ سراد کا دور اورنگ زیب عالمگیر بادشاہ غازی کا دور ہے۔ اس زمانے میں ان کے ایک اور معاصر میر عبدالواسع ہانسوی کا ذکر آتا ہے جو تاریخ ادب میں ”غرائب اللغات“ کے مصنف کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ معلمی ان کا پیشہ تھا۔ طلبہ کے فوائد کے لیے انہوں نے بہت سی کتابیں لکھی ہیں جن میں رسالہ عبدالواسع، شرح بوستان، شرح زلیخا اور حمد باری معروف بہ ”جان پہچان“ مشہور ہیں۔ ”غرائب اللغات“ بھی ”جان پہچان“ کے سلسلے کی کڑی ہے جس میں ایسے اردو الفاظ کے معنی بیان کیے گئے ہیں جو فارسی لغات میں نہیں ملتے۔ یہ اردو زبان کی پہلی لغت ہے۔ تقریباً نصف صدی بعد جب سراج الدین علی خاں آرزو (۱۶۸۷ء-۱۷۵۵ء) نے غرائب اللغات کو بنیاد بنا کر اپنی لغت ”نوادرالالفاظ“ کے نام سے تالیف کی تو ”غرائب اللغات“ کی تالیف کا مقصد بیان کرتے ہوئے لکھا کہ ”لغات ہندی کہ فارسی یا عربی یا ترکی آن زبان زدر اہل دیار کمتر بود در آن معنی آن مرقوم فرمودہ“۔ عبدالواسع ہانسوی نے یہ لغت تدریسی ضرورت کے لیے لکھی تھی جس کا مقصد ابتدائی جماعت کے طلبہ کے ذہن میں معنی کی ایک ہلکی سی تصویر ابھارنا تھا۔ اسی لیے لفظوں کے باریک فرق کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اس لغت میں اردو زبان کے الفاظ اسی املا میں لکھے گئے ہیں جس طرح وہ عام طور پر بولے جاتے تھے؛ مثلاً جچہ (چپہ)، رچل (رحل)، چرکھی (چرخ)، وغیرہ۔ ”غرائب اللغات“ اردو لغت نویسی کا نقشہ اول ہے۔ اگر اس لغت کو ہم جدید فن لغت نویسی کے معیار سے دیکھیں گے تو ہمیں یقیناً مایوسی ہوگی۔ کسی فن کے بانی کام کو شروع کر کے اس کی بنیاد ڈالتے ہیں اور آنے والی نسلیں اس کام کو آگے بڑھا کر اسے پایہ تکمیل تک پہنچاتی ہیں۔ یہی ابتدائی کام میر عبدالواسع ہانسوی نے انجام دیا اور اس اعتبار سے ان کی اہمیت ہمیشہ قائم رہے گی۔ اس لغت کے مطالعے سے اس دور کی زبان اور الفاظ کے استعمال کی داستان منی جا سکتی ہے۔ کسی زبان میں لغت کی ضرورت اسی وقت پیش آتی ہے جب وہ ارتقا کے منازل طے کر کے ادبی و علمی سطح پر استعمال کی جانے لگی ہو۔

۱۔ نوادر الالفاظ: مؤلفہ سراج الدین علی خاں آرزو، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ، ص ۳، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۵۱ء۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ”اردو زبان اس صوبے میں اتنی مقبول رہی ہے کہ خود اہل پنجاب نے اس زبان میں نصاب تیار کیے ہیں“۔ مولوی اسحاق لاہوری کی تالیف ”نوح الصبیان“ کا ذکر بھی ہم پہلے کر چکے ہیں جو شاہجہاں کے دور میں ۱۰۵۷ھ/۱۶۴۷ء کے قریب تالیف کی جاتی ہے۔ عبدالواسع کی ”حمد باری“ بھی اسی نصابی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ ”حمد باری“^۲ میں عربی فارسی اور اردو کے ہم معنی الفاظ اشعار میں بیان کیے گئے ہیں تاکہ طلبہ اردو کی مدد سے عربی فارسی الفاظ یاد کر سکیں۔ حمد باری، جو خالق باری سے زیادہ مفید کتاب ہے، تین زبانوں کا نصاب ہے؛ جیسا کہ میر عبدالواسع نے خود بیان کیا ہے:

عبدالواسع سے یہ کتاب تین زبانوں کی ہے نصاب اس کتاب کو پڑھ کر ایک تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ صاحب کتاب کو طلبہ کی ضرورت، رجحان اور مزاج کا پورا اندازہ ہے اور دوسرے یہ کہ اس میں معلومات صلاحیتیں اعلیٰ درجے کی ہیں۔ وہ اشعار کو اس انداز سے لکھتے ہیں کہ طلبہ انہیں آسانی سے یاد کر سکیں؛ مثلاً ”فارسی باب مصادر“ کے یہ چار شعر پڑھ کر آپ میر عبدالواسع کے سادہ و مفید انداز بیان کو محسوس کر سکیں گے:

خواندن نوشتن فہمیدن جانو پڑھنا لکھنا سمجھنا مانو
آوردن بردن سوختن کہنے لانا لیجانا جلانا کہنے
چھن سون شالیدن جان پکانا گھسنا کھرچنا جان
تافتن بافتن ساختن جانو بائنا بٹنا سنوارنا مانو

یہی رنگ بیان ساری تصنیف میں جاری و ساری ہے۔

اسی دور میں ہمیں ایک تیز اور جان دار آواز سنائی دیتی ہے؛ یہ آواز اس دور کے بہت مشہور اور بہت بدنام شاعر میر جعفر زلی (م - ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ء) کی ہے۔ میر جعفر زلی نازول کے رہنے والے تھے لیکن زندگی کا بیشتر حصہ انہوں نے دلی میں گزارا۔ ملازمت کے سلسلے میں شہزادہ کام بخش کے سواروں میں ذکن میں بھی رہے۔ ان کی زندگی کے حالات کم و بیش نامعلوم ہیں۔ ادھر ادھر سے جو حالات ملتے ہیں وہ سب قیاسی ہیں اور کلام کو سامنے رکھ کر دلچسپ حکایات کی شکل میں بیان کیے گئے ہیں۔

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد دوم، ص ۱۲۲، مجلس ترقی ادب لاہور۔

۲۔ مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

لسانی، تہذیبی اور تاریخی اعتبار سے جعفر کا کلام غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ غزل کو انہوں نے اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ نظم گوئی اور مثنوی کے ذریعے اپنے خیالات کو پیش کیا ہے۔ ان کے کلیات میں فارسی کلام بھی ہے اور اردو کلام بھی لیکن فارسی میں اردو اور اردو میں فارسی مل کر ایک کھچڑی سی بن گئی ہے۔ میر جعفر زئی اس دور کا واحد شاعر ہے جو اپنے دور کا نمائندہ اور اس دور کی تہذیب و معاشرت کا ترجمان ہے۔ میر تقی میر نے انہیں ”فادرۂ زمان و امجوبہ دوراں“ کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔ لوجھی نرائن شفیق نے ”دریدہ دہن و شوخ مزاج... اشعاری عالمگیر“ کے الفاظ میں ان کا ذکر کیا ہے۔ قدرت اللہ شوق نے ”چنیں شخص اعجوبہ“ روزگار تاحال بہ ظہور لیامیدہ“ اور قائم چاند پوری نے ”کلامی در عوام شہرت تام داشت“ کے الفاظ سے جعفر کی اہمیت کا اعتراف کیا ہے۔ جعفر زئی اپنے فن کا پہلا اور آخری آدمی تھا۔ اس کے فن کی سب نے داد دی ہے۔ اس زمانے میں جب انتشار چاروں طرف پھیلا ہوا تھا، روز روز بادشاہ بدل رہے تھے، صدیوں پرانی تہذیب کی بنیادیں ہل چکی تھیں، میر جعفر زئی نے ہجو، طنز اور زئی کے ذریعے اس معاشرے کو متوجہ کرنے اور زوال کا احساس دلانے کی کوشش کی ہے۔ اس سطح پر اس نے کسی کو نہیں بخشا۔ فرخ سیر تخت پر بیٹھا تو اس نے بادشاہ کا ”سکتہ“ یوں لکھا:

سکتہ زد بر گندم و موٹھ و مٹر بادشاہے تسمہ کش فرخ سیر
یہ سکتہ سچائی کی آواز تھی؛ خزانہ خالی تھا، بدنظمی اور فسادات کا دور دورہ تھا اور معاشی حالات ابتر تھے۔ ایسے میں بادشاہ اپنا سکتہ جاری کرنے کے لیے سونا چاندی کہاں سے لے گا۔ ظاہر ہے ایسے دور میں ”گندم و موٹھ و مٹر“ پر ہی سکتہ جاری کیا جا سکتا تھا۔ فرخ سیر تک یہ سکتہ پہنچا تو اس نے جعفر زئی کو قتل کرادیا۔

جعفر زئی حاضر جواب، بے باک، نثر اور صافی گو انسان تھا۔ سچائی اس کی سب سے بڑی خوبی تھی اور سچ کی جی کڑوی گولی معاشرے کے حلق سے نہیں اُترتی تھی۔ جعفر کی آواز ایک ایسے انسان کی آواز ہے جو اپنی آنکھوں سے معاشرے کی گرتی ہوئی دیوار کو دیکھ کر غم و غصہ میں زور زور سے تہمتیں لگا رہا ہے۔ وہ اس لیے ہنس رہا ہے کہ آپ کو رلائے۔ وہ اس لیے چیختا اور چنگھاڑتا ہے کہ معاشرے کے چہرے کانوں تک اس کی آواز پہنچ سکے۔ ایک ایسے معاشرے میں، جہاں لوگ اندھے، چہرے ہو گئے ہوں، زئی کا طرز اظہار ہی مؤثر ذریعہ ہو سکتا ہے۔ جعفر اپنی ہجو و زئی کا جواز بھی یہی پیش کرتا ہے:

لہ اپی ہجو از راہ حرص و ہواست دل آزار را ہجو کردن رواست
انتشار کے گہرے کنہ نے جس طرح معاشرے کو اپنی لپٹ میں لے لیا تھا اس کی داستان تاریخ کے صفحات پر بکھری پڑی ہے۔ اخلاص ناسی شے معاشرے میں باقی نہیں رہی تھی۔ اس پس منظر میں جعفر زئی کی آواز سنئے تو وہ پاسنی معلوم ہوتی ہے:

گیا اخلاص عالم سے، عجب یہ دور آیا ہے
ڈرے سب خلق ظالم سے، عجب یہ دور آیا ہے
پت سے مکر جو جائے اوسی کو سب کوئی مانے
کھرا کھوٹا نہ پہچانے، عجب یہ دور آیا ہے
چغل کرتے پھرے چنے، بھگل کرتے پھرے بھگلے
دغل کرتے پھرے دغلی، عجب یہ دور آیا ہے
لہ یاروں میں رہی یاری، نہ بھائیوں میں وفاداری
بھٹ آٹھ گئی ساری، عجب یہ دور آیا ہے
پت لڑکے پھرے کوئی کہ دہلی ڈھونڈتے موٹی
مراویں کٹوں بے دوفی، عجب یہ دور آیا ہے

اس دور میں لوگریوں کا کیا حال تھا؟ یہ بھی میر جعفر زئی کی زبانی سنئے:

صاحب عجب پیدا ہے، محنت ہمہ برباد ہے
اے دوستان فریاد ہے، یہ نوکری کا حظ ہے
ہم نام کون اسوار ہیں، روزگار میں بیزار ہیں
یارو ہمیشہ خوار ہیں، یہ نوکری کا حظ ہے
نوکر فدائی خان کے، محتاج آدمے نان کے
تابع ہیں بے ایمان کے، یہ نوکری کا حظ ہے

۱۔ نکات الشعرا: ص ۳۱۔

۲۔ چمنستان شعرا: ص ۶۷ - ۶۸۔

۳۔ طبقات: ص ۲۰۔

۴۔ غزن نکات: ص ۱۳۔

۵۔ تذکرۂ شورش: ص ۱۶۳۔

دہلیے لٹو جھیلے ڈھے جن کی دُمیں گڈ میں دے
بازار کے ہنسنے ہنسے ، یہ نوکری کا حظ ہے

میر جعفر اپنی فحش کلامی کی وجہ سے بدنام ہے لیکن اس کی شاعری کو اس زاویے سے دیکھیے تو اس کے تہقہوں میں آہوؤں کا احساس ہوتا ہے ۔ اس کی شاعری میں اس دور کی روح بولتی نظر آتی ہے ۔ وہ روح جو مسخ ہو چکی ہے اور جس میں زندگی کا حوصلہ باقی نہیں رہا ہے ۔ اسی لیے جب وہ معاشرے کو آئینہ دکھاتا ہے تو اس میں غم و غصہ سے دانتوں کو پسینے اور ہونٹوں کو کاٹنے کا جذبہ بھی شامل ہو جاتا ہے ۔ اسی وجہ سے اس کی زبان میں ٹھونکنے ، کاٹنے اور بھنبھونے کی قوت کا احساس ہوتا ہے ۔ اورنگ زیب کی وفات کے بعد معاشرے میں جو کچھ ہوا اس کی داستان جعفر سے اس کے مخصوص انداز میں سنئے :

صدائے توپ و بندوق است ہر سو ہر اسباب و صندوق است ہر سو
جھٹا جھٹ و پھٹا پھٹ است ہر سو کشاکش و لٹا لٹ است ہر سو
یہ ہر سو مار مار و دھاڑ دھاڑ است اوچھل چال و تیر خنجر کشار است
زمانہ جنگ میں بادشاہوں کی یہ حالت ہو گئی ہے :

زپے شاہ شاہان ، کہ روزِ وغا نہ ہلند نہ چنبد نہ تلند زجا
میر جعفر زلی کے کلام کو ہم چار حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

(۱) وہ حصہ جس میں بے ثباتی، دہریہ پیری اور بڑھاپے ، بے وفائی اور مکر و فریب کو موضوع بنایا گیا ہے ۔ اس کلام میں منجیدگی ہے اور بیان میں درد اور جلالت بھی ۔

(۲) وہ حصہ جس میں اس زمانے کے حالات پر روشنی ڈالی گئی ہے ۔ یہاں وہ بے خوف و خطر اپنی ہر بات کو نہایت بے باکی اور سچائی سے بیان کر دیتا ہے ۔ یہاں اظہار میں فحش اور غیر فحش ، مبتذل اور غیر مبتذل الفاظ کا کوئی الگ الگ تصور نہیں ہے ۔ جعفر کی مشہور ”ظفر نامہ بادشاہ عالمگیر غازی“ کو اس سلسلے میں پیش کیا جا سکتا ہے ۔ بادشاہ کی تعریف وہ ان الفاظ میں کرتا ہے :

زپے دھاک اورنگ زیبِ ملی در اقلیمِ دکن بڑی کھلی
در آبِ پیر مائی و ضعفِ بدن چائی دھاچو کڑی دو دکن
سہالوڑ ، جو دھاوولی بے بدل چو انبر ز قائم چو پربت اٹل
چون دھرنے جون بھم ارجن گئے جبل مار کر سب ہلٹھون گئے

آگے چل کر اس انتشار کے اصل وجوہ یعنی اورنگ زیب کے یثرون کے بارے میں لکھتا ہے :

اگر اتفاقِ جوناں شود یک لعظہ سب سے تمنا شود
و لیکن و نا کمس مناقی ہر نمودند ابتر مہم ہر
مگر چہ کیاں ڈال کر این کون کھلونا کیا شاہِ بریں کون
جہاں ہوئے ایسے کلچٹھن کپوت لگے باپ کے مونہ کالک بھبھوت
دگر شاہِ اعظم ہوئے بے خبر بہ رسوائی انداخت کار ہر
غنیمتِ زنائد و مردم کشند بد این کار و اطوار باہم خوشند
شب و روز مشتاق ٹھٹھ تال کا گرفتار عاشقِ مشک چال کا
سدا دیکھتا ویکھتا ہو رہے چڑھا کر اشا مست ہو سو رہے
رہے رات دن . . . کے ذکر میں بہ لہو و لعب . . . کی فکر میں
موم معدنِ شر و کانِ لساد رگ چترچوں تڑوں پر کشاد
چہارم ہر ڈوہنی کا جنان برع میں رہے جیوں . . . میں . . .
یہاں مبتذل الفاظ صرف طنز کے لیے نہیں آ رہے ہیں بلکہ جذبات کی صحیح عکاسی کر رہے ہیں ۔ ان الفاظ کے ذریعے چھپی ہوئی حقیقت کا پردہ فاش کیا جا رہا ہے ۔

(۳) وہ حصہ جس میں میر جعفر زلی نے ظالم حاکموں ، جابر حکمرانوں ، بے ایمان وزیروں اور غیر منصف کوتوالوں کو ہدفِ ہجو و سلاست بنایا ہے اور ان کے ظلم و ستم ، جبر و ناانصافی ، مکر و فریب ، خود غرضی و یزدلی اور ریا کاری کی ہول کھولی ہے ۔ اس کے اس قسم کے کلام میں کہیں بھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ وہ مزہ لے رہا ہے یا شاعری اس کے لیے تفریحِ طبع کا ذریعہ ہے ۔ یہاں بھی خلوص کی مہک ہمیں اپنی طرف کھینچ لیتی ہے ۔

(۴) وہ حصہ جس میں ظرافت اور ہکٹڑپن کا اظہار کیا گیا ہے ۔ یہ حصہ بھی ہر لطف اور دلچسپ ہے اور یہاں بھی وہ کسی کو نہیں بخشتا ۔ نہ خود کو ، نہ اپنے دوستوں کو ، نہ اپنی بیوی کو ، نہ بادشاہ اور بادشاہ زادوں کو ، نہ امیر امرا کو اور نہ معاشرے کی معروف شخصیتوں کو ۔ کتخدانی میرزا جعفر اور فائزائے وغیرہ اسی ذیل میں آتے ہیں ۔

جعفر نے ہجویہ و طنزیہ شاعری کی روایت قائم کی۔ اس کی شاعری کا مزاج شہرِ آہوب کا مزاج ہے۔ اس دور کے معاشرے و تہذیبی حالات کی تصویر، سیاسی و اخلاقی عوامل اور روحانی انحطاط کی ایک واضح تصویر اس کے کلیات میں نظر آتی ہے۔ اس کے کلام میں رباعیاں، دوبہے، مثنویاں، نظمیں، قطعے، نصیحت نامے، فالنامے، لفظ نامے، ہجویات سب کچھ ملتا ہے اور اس کلام کے ہر شعر اور ہر مصرعے پر اس کی شخصیت کی چھاپ ہے۔ اس کی شاعری خیالی شاعری سے ہٹ کر حقیقی اور واقعاتی شاعری کی نمایندہ مثال ہے: ع

جعفر سخن سچ خوب ہے جوہر کہیں مرغوب ہے

جعفر نے نثر بھی لکھی ہے جو فارسی میں ہے لیکن اس میں جو نئی نئی تراکیب اور بندشیں تراشی گئی ہیں، جو اصطلاحات و بیخ کی گئی ہیں، جو ضرب الامثال اور کہاوٹیں لکھی گئی ہیں وہ اردو زبان کا بہترین سرمایہ ہیں۔ چند مثالیں دیکھئے:

گھڑ گھڑا ہٹ الرعد فی الکھرام، اڑیل العمارات و گزرات الکھنذرات، کھٹ کھٹا و ٹھوکم ٹھاکا، اوٹھ اوٹھ خدمت دس بیٹھ بھرا، بچھٹ چھانٹ۔ اس نوع کی ”اختراعات“ نثر فارسی میں عام ہیں۔ جعفر کی نثر وقائع معالیٰ، عرض داشت، رقمہ جات، شرح اور وقائع چہرہ پر مشتمل ہے۔ ہر بات کو طنز، ظرافت، مسخر اور ہجویہ انداز میں لکھا گیا ہے۔ یہ فارسی نثر، اردو محاورات، ضرب الامثال کا بیش بہا ذخیرہ ہے جس کی تفصیل ”تاریخ ادب اردو“ کی جلد دوم میں آئے گی۔

اس مطالعے سے ہم اس بات کا اندازہ آسانی سے کر سکتے ہیں کہ اردو ابتدا ہی سے پنجاب میں ایک علمی، ادبی اور فارسی زبان کی حیثیت سے رائج رہی ہے جس کی نشو و نما میں سر زمین پنجاب کے ذہین ترین افراد نے اپنی صلاحیتوں

۱۔ راقم الحروف نے ”کلیات جعفر زلی“ الدلیا آس لائبریری کے نسخے کو بنیاد بنا کر اب سے دس سال پہلے مرتب کیا تھا۔ اس کی کتابت بھی ہو گئی تھی لیکن چونکہ یہ مسئلہ طے نہ ہو سکا کہ آیا اردو کی کلاسیک کتابوں میں ”غیر شریفانہ الفاظ“ جوں کے توں برقرار رکھے جائیں یا ان کو حذف کر کے فقط لگا دیے جائیں، یہ کلیات ابھی تک غیر مطبوعہ ہے۔ میرے پاس اس کی آئسٹ کتابت محفوظ ہے۔ یہ کلیات جعفر زلی کا پہلا مکمل و مستند نسخہ ہوتا۔ (جمل جالبی)

کے جوہر شامل کر کے اسے جلا بخشی ہے۔ گیارہویں صدی کے اواخر اور بارہویں صدی کے اوائل میں ہمیں پنجاب کے شہر ^{شیخ} بٹالہ میں اردو زبان و ادب کا ایک نیا مرکز ابھرتا دکھائی دیتا ہے جس کے روح روئے ابو الفرج محمد فاضل الدین بٹالوی ہیں۔ شیخ فاضل الدین، شیخ محمد الفضل لاہوری کے مرید تھے۔ شیخ محمد افضل خود بھی شاعر تھے اور انہی کی روایت تصنیف و شعر کو ان کے لائق مرید محمد افضل الدین بٹالوی نے آگے بڑھایا۔ قاضی فضل حق کو، چودھری محمد یعقوب کی وساطت سے، ایک ضخیم بیاض دستاویز ہوئی تھی جس میں سلسلہ قادریہ بٹالویہ کے اکثر مشائخ اور ان کے متوسلین کا فارسی، اردو اور پنجابی کلام دیا گیا تھا۔ اسی بیاض سے انہوں نے شیخ محمد افضل لاہوری کی ایک نظم بھی نقل کی ہے جو حضرت غوث اعظم سے اظہار عقیدت کے طور پر قلم بند کی گئی ہے:

اے شاعر شاہان پر من لینی خبر نامرد کی
کرنا توجہ از کرم پاؤں خلاصی درد کی
دن رات مجھ رین زار ہوں یکس پریشان خوار ہوں
قربان تبرے نام پر سننی حقیقت فرد کی
پنکھی اکیلا میں بھنسا، تھرتھر تڑپتا ہے جیا
اس ہاتھ پیری کٹھن کے دیکھی جو تیزی گرد کی (۹)
بھانسی بھنسا ہوں سخت تر اس وقت پر کرنا کرم
مشکل کشا ہو جلد تر بھانسی کٹو اس درد کی
وچ قمر دریا درد کے بے کل ہویا ہوں رین دن
با غوث اعظم بھی دین زاری سنوں اس مرد کی
چوٹ پڑا ہوں گرد میں جگ سے بھٹا ہوں ایکلا
مجھ بن نہ کوئی پاس ہے ٹک سارے اس فرد کی
حریف وہ بدست ہے چاہتا ہے بازی چھین لے
چورنگ پڑا ہوں غم مٹی کرنی مدد رنگ زرد کی
جتنی گئی اوڑک ہوئی اب میں پڑا ہوں پاؤں پر
کر کر تصدق پاؤں کا بازی پرو نامرد کی

تجہ ان نہ کوئی ہے۔ مرا اے شاہ شاہان دستگیر
کر کر نظر اک سہر کی فرہاد سن دم سرد کی
محبوب ہو گوشہ پڑا تن پر نہ پردا پاک ہے
وردہ ایمان ہنشو مجھے حرمت نہیں بے پرد کی
تم شہ غریب نواز ہو ہر سرور ان سر تاج ہو
بیشی سنوں اے بادشاہ افضل مسافر مرد کی

اس نظم کو پڑھنے سے ایک قابل توجہ بات یہ سامنے آتی ہے کہ اب سارے
بر عظیم کی طرح، پنجاب میں بھی، مقامی اثرات جذب ہو کر ایک عالمگیر معیار
کی طرف بڑھ رہے ہیں جو ”ریختہ“ کا لیا معیار ہے اور جس کے نمائندہ اردو شاعری
کے بابا آدم حضرت ولی دکنی ہیں۔

شیخ ابو الفرج محمد فاضل الدین بٹالوی (م - ۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۸ع) کے دور تک
آنے والی کا یہ لیا معیار ریختہ پوری طرح جڑ پکڑ لینا ہے۔ ولی کی بھی اہمیت
ہے کہ اس نے اپنے نئے رنگ سخن کو مقبول بنا کر دوسروں کو اس پر چلنے
کا راستہ دکھایا۔ ولی کے ساتھ ہی اردو زبان و شاعری کے خد و خال اور
افرادیت متعین ہو جاتی ہے جسے سارے بر عظیم کے صاحب سخن معیار کے طور
پر قبول کر لیتے ہیں۔ فاضل الدین بٹالوی کا کلام اسی نئے رنگ سخن کا ترجمان
ہے۔ جب وہ کہتے ہیں :

عرش اور فرش پر دیکھو جو محبوب رب کا ہے
تماسی دین دلہا سون محمد ہے محمد ہے
تمام اوراق بستی ہی پڑے ہیں جان و دل سون میں
خدا کے ستر کا دفتر محمد ہے محمد ہے
ہویا ہے جان و تن میرا ستارا نور روشن کا
گئی ظلمات جان سون سب محمد ہے محمد ہے
احد احمد تمہیں دیکھو کرم میں جب نوازا ہے
خدا کے فیض کا مظہر محمد ہے محمد ہے
نواز و فضل کر اپنا طفیل شاہ مع الدین
کہے فاضل لکھو دل پر محمد ہے محمد ہے

تو وہ اسی رنگ سخن کا اظہار کرتے ہیں۔ ان کے سارے کلام میں یہ رنگ سخن

نہیں ہے۔ قدیم رنگ کا سایہ اور جدید رنگ کی روشنی ملے جلے ساتھ ساتھ چل رہے
ہیں۔ ان کے ہاں بحلیت جموعی ایک عبثی دور کا احساس ہوتا ہے۔ جب
زبان بدلتی ہے، لہجے اور اسالیب بدلتے ہیں تو زبان و بیان کی بھی صورت ہوتی
ہے۔ فاضل الدین بٹالوی نے ایک طرف تصوف و معاشقہ کی روایت کو پنجاب میں
آگے بڑھایا اور اے ایسی اہمیت دی کہ ان کے بعد بھی ان کے چانشینوں اور
مریدوں میں شاعری کا چرچا جاری رہا، اور دوسری طرف انہی شاعری کے ذریعے
نئے معیار ریختہ کو پنجاب میں پھیلانے میں مدد دی۔ یہ انہی کا فیض تھا کہ
پنجاب میں اردو کا ایک نیا مرکز بنالہ میں ابھرا۔

شیخ محمد افضل لاہوری کے دوسرے مرید شیخ محمد نور کا ذکر بھی ضروری
ہے۔ شیخ محمد نور بھی تصوف و شاعری کے اس رنگ میں رنگے ہوئے ہیں جس
میں محمد فاضل الدین بٹالوی رنگے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ شیخ محمد نور کا زیادہ تر
کلام حمد و نعت میں ہے۔ ان کے کلام پر قدیم رنگ سخن حاوی ہے۔ یہ
ولی کے ابتدائی کلام سے مماثل ہے۔ ان چند اشعار سے ان کے رنگ کا اندازہ کیا
جا سکتا ہے :

دیوے خدا قویق گر تم کا اسم ہر دم بھڑو
تجہ اسم اعظم اسم ہے مشہور ہے عالم بہتر
پوچھا ہے کر تحقیق میں عالی ترے درجات ہے
صدقہ علی حسین کا آ فرق مجھ کے قدم دھر
عصیاں سون میں شرفاں ہوں لیکن نہیں مجھ سے ہرق
تجہ بار ہی میں آ گرا ہوں ناتوان بے بال و پر
کر کر تصدق فانو کے باطن مرے کی لیے خبر
رکھ شاد دنیا دین موں مجھ نفس شیطان کا نہ ڈر
بن دیکھئے تجہ اے شاہا زندگی مری برباد ہے
چہرا مبارک مجھ دکھا تجھ سون فدا دل جان و سر
افضل سائیں نائب ترے میرے بھڑے نے دست جی
برکت اونہوں کے نام کی مجھ سین گواہ شور و شر
میں نور عاجز رات دن ہے ورد تیری مدح کا
واصل خدا کا کر مجھے بے رنج بے ہمت ضرر

شیخ محمد فاضل الدین بٹالوی کے بیٹے اور جانشین غلام قادر شاہ (م- ۱۱۷۶ھ/ ۱۷۶۲ع) اپنے وقت کے بڑے بزرگ اور متعدد تصانیف کے مالک تھے۔ ان کی ایک تصنیف ”صفاء المرآت“ کا ذکر پروفیسر شیرانی نے بھی کیا ہے۔ غلام قادر شاہ کی ایک مثنوی ”رمز العاشقین“ ہے جس میں انھوں نے رموز تصوف کو شعر کی زبان میں بیان کیا ہے۔ اس کی پھر چھوٹی اور یہ وہی مقبول پھر ہے جسے شاہ باجن، میراجی، جانم، اشرف اور فیروز نے بھی استعمال کیا ہے۔ بقول شیرانی پنجابی کی تمام خصوصیات اس مثنوی میں موجود ہیں :

سات مراقب ہوجہ ہمارے	ہر ہر کے بعد حکم نیارے
ست گھر سوں تو کر تحقیق	ناں ہوں ملحد نان زندیق
فرق ار جمع سوں فرق چھان	پھر دونوں کو ایک ہی جان
ہوجہ لیو تنزہہ کون خوب	ناں ہو ملحد نان محبوب
یہی تشبیہ کون جانوں نیک	پھر دونوں کوں سانوں ایک
ظاہر سوں ہے وحدت کثرت	باطن سوں ہے کثرت وحدت

مثنوی ”رمز العاشقین“ میں آیات قرآنی اور عربی عبارات، اصطلاحات و اشارات تصوف کثرت سے استعمال میں آئے ہیں۔ فکری لحاظ سے خوب پھر چشتی کی مثنوی ”خوب ترنگ“ کی طرح یہ ایک عالمانہ مثنوی ہے جسے عالم تصوف کا رازدان ہی سمجھ سکتا ہے۔ بحیثیت مجموعی غلام قادر شاہ کے کلام کا موضوع بھی مذہب و تصوف ہے۔ ان کی غزلیں حمد و نعت کے رنگ میں رنگی ہوئی ہیں۔ مثبت بھی ان کا خاص موضوع ہے جو زیادہ تر حضرت غوث اعظم کی شان میں لکھی گئی ہیں۔ محلولوں میں عراقی و پھر کی کلیات کو بیان کیا گیا ہے۔ شاعرانہ اشارے اور علامات مجازی نوعیت کے ہیں لیکن جاہا حقیقت و معرفت کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں۔ یہ غزل پڑھیے جسے غلام قادر شاہ کی نمایندہ غزل؟ کہا جا سکتا ہے :

پیا جن مکہ ترا دیکھا اے پھر کیا دکھالا ہے
چکھا جن رس تیرے لب کا اے پھر کیا چکھانا ہے

۱۔ پنجاب میں اردو : ص ۳۳۵۔

۲۔ اورینٹل کالج میگزین : ص ۶۷ - ۶۸ ، فروری ۱۹۳۴ع۔

ہوا ہے دل مرا کولا پیرہ کی آگ کے بہتر
ایسی جرق انگاری کون کہو اب کیا جراتا ہے
نہ عاقل ہوں نہ دیوانہ، نہ مجرم ہوں نہ بیگناہ
ایسے بیہوش بے خود کون کہو پھر کیا بتانا ہے
جدائی سے جرے عالم، جروں میں رویرو پردہم
ایسے بھنوں دیوانہ کون کہو پھر کیا ستالا ہے
گرا کر شیشہ دل کون لکے جور و جفا کرنے
خدا سے ٹک ڈرو ظالم گرے کون کیا کرانا ہے
پیا کا درس جن پایا ہوا ناداں نہ جانے کچھ
لیا جن سبق وحدت کا اے کیا پھر پڑھانا ہے
فنا کے پھر قلم سوں پڑا یہ دل گیا گزرا
نہ جاگے روزِ عشر کے اے پھر کیا جگانا ہے
پیا جن جام وحدت کا نہ راگھے خوف سولی کا
الالحق جب ہوا الحق اوسے پھر کیا ڈرانا ہے
ستوں پر جا سخن تیرا دیکھوں سبھ سوں سخن تیرا
ترا ہوں میں سخن تیرا مجھے پھر کیا لہٹاتا ہے
غلام شاہ فاضل کا کہے دل سوں سنو یارو
دیکھا میں شاہ بھی الدین مجھے پھر کیا دکھانا ہے

اس غزل کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اردو زبان ایک نئے سانچے میں ڈھل رہی ہے۔ لفظوں اور لہجوں کے پرانے پتے جھڑ رہے ہیں اور نئے پھوٹ رہے ہیں۔

غلام قادر شاہ کے علاوہ حیات، پد جان، نصیر الحق نصیرا، اماسی، لاظمی، علیم، جلال الدین جللا، شیخ پد حاجی، امام بخش قادری، علی، کاسی، جانی، خلدی، ہدہ سنگھ، میر صابر، خفہ بیگم، نامدار خاں دت، پد غوث بٹالوی (م- ۱۱۹۸ھ/ ۱۷۸۳ع) اور دل پد دلشاد پسروری وہ شمار ہیں جنہوں نے اسی روایت میں شاعری کی اور اردو شاعری کی جڑیں پنجاب میں گھری کیں۔ ان سب لوگوں کی کاوشوں کی وجہ سے آج اردو کے بغیر پنجاب اور پنجاب کے بغیر اردو کوئی معنی نہیں رکھتے۔

یہ جائزہ نامکمل رہ جائے گا اگر ہم پنجاب کے بانج اور شاعروں کا ذکر نہ کریں۔ ہماری مراد ’بلھے شاہ‘ (م - ۱۱۱۱/۱۷۵۷ع)، وارث شاہ جنہوں نے ۱۱۸۰/۱۷۶۶ع میں اپنی مشہور زمانہ تصنیف ”پیر“ لکھی، مراد شاہ (م - ۱۲۱۵/۱۸۰۰ع) شاکر اور اشرف نوشاہی سے ہے۔ خصوصاً ’بلھے شاہ‘ اور وارث شاہ تو وہ بزرگ ہیں جنہوں نے پنجاب کی روح کو شدت سے متاثر کیا اور آج بھی اہل پنجاب اُن کی شاعری سے عالم وجد میں آ جاتے ہیں۔

’بلھے شاہ‘ (م - ۱۱۱۱/۱۷۵۷ع) ایک عابد و زاہد، صاحب جذب و سکر اور عشق و محبت سے سرشار بزرگ تھے جن کے اشعار معارف و توحید سے بھرپور ہیں۔ ان کی زبان سادہ لیکن ’برجوش‘، ان کے خیالات عام لیکن گہرے ہیں۔ بنیادی طور پر ’بلھے شاہ‘ پنجابی زبان کے شاعر ہیں لیکن ان کے کلیات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے کلام کا لہجہ، انداز بیان اور ذخیرۃ الفاظ قدیم اردو کے اُس رنگ سخن سے مشابہت رکھتا ہے جس کی نمائندگی گجرات میں شاہ باجن، شاہ علی جیوگام دھنی اور محمود دریانی نے اور دکن میں میراجی، جاتم، شاہ داؤل اور امین الدین اعظمی نے کی تھی۔ ’بلھے شاہ‘ کے کلام کو زبان و بیان کے اعتبار سے چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

- (۱) خالص پنجابی کلام۔
- (۲) وہ پنجابی کلام جس میں اردو بھی ملی جلی ساتھ ساتھ چلتی ہے۔
- (۳) اردو کلام جس میں دوہرے بھی شامل ہیں۔
- (۴) وہ گیت جن میں ہندو اسطور کی مدد سے معرفت و توحید کے نغمے گائے گئے ہیں۔

’بلھے شاہ‘ کے ہاں خالص پنجابی کلام میں بھی ایسے الفاظ و تراکیب کا بڑا ذخیرہ ملتا ہے جو اردو اور پنجابی دونوں میں مشترک ہے۔ پنجابی کلام کے بیچ بیچ میں اردو مصرعے اور بند اس طرح ملے جلے سامنے آتے ہیں کہ یوں محسوس ہوتا ہے گویا اردو اور پنجابی دونوں ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔ مثلاً

بلھے شاہ نے شاہان دا مکھڑا گھنکھٹ کھول دکھالیں
انہی سنگ رُلانیں پیارے انہی سنگ رُلانیں

۱۔ کلیات ’بلھے شاہ‘: بہنام ڈاکٹر فقیر محمد فقیر، پنجابی ادبی اکادمی، لاہور، ۱۹۶۳ع۔

اسی طرح ایک اور جگہ :

کُن کھپا فیکون کھپایا بے چونی دا چون پٹایا

خاطر تیری جکت بنایا سر پر چتر لولائی دا

ان دونوں مثالوں میں ایک لفظ بھی ایسا نہیں ہے جو قدیم اردو میں استعمال نہ ہوا ہو بلکہ لہجہ بھی وہی ہے۔ ایک اور کافی دیکھیے :

کدی اپنی آکھ بلاؤ گے

میں جاگی سب جگ سویا ہے کھلی ہلک تان الہ کے رویا ہے

جز مستی کلام نہ ہویا ہے کدی مست الت بناؤ گے

کدی اپنی آکھ بلاؤ گے

میں اپنا من کراب کیا آنکھوں کا عرق شراب کیا

رنگ تاراں ہڈ رباب کیا کیا مت کا نام بلاؤ گے

کدی اپنی آکھ بلاؤ گے

اسی متعدد مثالیں ’بلھے شاہ‘ کے کلام سے پیش کی جا سکتی ہیں جن میں یا تو مصرعے کے مصرعے صاف اردو کے ہیں یا پھر ایک آدھ لفظ کے تفسیر سے وہ مصرعے اردو میں تبدیل کیے جا سکتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شاہ حسین، سلطان باہو اور بلھے شاہ پنجاب کے ایسے شاعر ہیں جن کا کلام اردو داں اور پنجابی داں دونوں کو یکساں متاثر کرتا ہے۔

تیسرا رنگ سخن وہ ہے جو پورے طور پر اردو ہے۔ ایسے کلام کی بہت سی مثالیں ’بلھے شاہ‘ کے کلیات میں ملتی ہیں۔ مثلاً یہ کافی دیکھیے :

پیا پیا کرتے ہمیں پیا ہوئے اب پیا کس نوں کہنے

بچر وصل ہم دونوں چھوڑے اب کس کے ہو رائے

پیا پیا کرتے ہمیں پیا ہوئے اب پیا کس نوں کہنے

مجنون لال دیوانے والگوں اب لیلیٰ ہو رائے

پیا پیا کرتے ہمیں پیا ہوئے اب پیا کس نوں کہنے

’بلھا تھو گھر میرے آئے اب کیوں طعنے سہنے

پیا پیا کرتے ہمیں پیا ہوئے اب پیا کس نوں کہنے

ایک اور کافی کے یہ ابتدائی اشعار پڑھیے :

رین گئی لکھے سب تارے

اب تو جاگ مسافر پیارے

آواگون سرائی ڈیرے ساتھ تیار مسافر تیرے

تیں نہ سنیوں کوچ لٹکارے اب تو جاگ مسافر پیارے

رین گئی لٹکے سب تارے

اب تو جاگ مسافر پیارے

یہ اسی قدر اردو ہے جس قدر اسے پنجابی کہا جا سکتا ہے۔ یہ وہ سطح ہے جہاں اردو اور پنجابی ایک ہو جاتی ہیں۔ اب ہم بلھے شاہ کی ایک ایسی کافی درج کرتے ہیں جو دراصل غزل کے انداز میں لکھی گئی ہے اور جس کی تصنیف نے دلچسپی اور اثر کا جادو جگا دیا ہے :

بنو تم عشق کی بازی ملائک ہوں کہاں راضی

جاں برہوں پر ہے گا جی ویکھاں پھر کون ہارے گا

ساجن کی بھال بُن ہوئی میں لہو لپن بھر روئی

نچے ہم لہ کر لوئی حیرت کے پتھر ہارے گا

مہورت ہوچھ کر جاؤں ساجن کا ویکھنے پاؤں

اے میں لے کئے لاؤں نہیں پھر خود گزارے گا

عشق کی تیغ سے موئی نہیں وہ ذات کی دوئی

اور پیا پیا کر موئی موبان پھر روح چتارے گا

ساجن کی بھال سر دبا لہو مدھ اپنا پیا

کفن باہوں سے سی لیا لحد میں پا اُتارے گا

بلھا شاہ عشق ہے تیرا اُسی نے جی لیا میرا

سیرے گھر بار کر پھیرا ویکھاں سر کون وارے گا

’بلھے شاہ نے ’ہوری‘ کے عنوان سے ایک کافی لکھی ہے جس میں وحدت و معرفت اور تصوف و طریقت کو پیش کیا ہے۔ یہ ’ہوری‘ بھی اردو میں ہے اور اپنی نوعیت کے اعتبار سے دلچسپ ہے :

ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ

نام نبی کی رتن چڑھی بوند پڑی اللہ اللہ

رنگ رنگی ادبی کھلاوے جو سکھی ہووے فنا فی اللہ

ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ

الست بریتکم بہم بولے سب سکھیاں نے گھنگھٹ کھولے

قالوا بلئی ہی یوں کر بولے لا الہ الا اللہ

ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ

عن اقرب کی ہنسی بیانی، من عرف نفسه کی کوک ستانی

تم وجه اللہ کی دھوم مچانی وچ دربار رسول اللہ

ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ

ہاتھ جوڑ کر پاؤں پڑوں گی، عاجز ہو کر بنتی کروں گی

جھگڑا کر پھر جھولی لوں گی نور عہد صلی اللہ

ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ

فاد کروئی کی ہوری بناؤں واشکروئی پیا کو رجھاؤں

ایسے پیا کے میں بل بل جاؤں کیسا پیا سبحان اللہ

ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ

صیقتہ اللہ کی پھر چکاری اللہ الصمد پیا منہ پر ماری

نور نبی دا حق سے جاری نور عہد صلی اللہ

’بلھا شوہ دی دھوم بھی ہے لا الہ الا اللہ

ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ

زبان و بیان کا بھی رنگ بلھے شاہ کے دوہروں میں بھی ملتا ہے۔ ان دوہروں

کا فقیرانہ لہجہ انہیں ’پرتائیں‘ و ’پرکٹف‘ بنا دیتا ہے۔ یہ چند دوہرے دیکھیے :

اُس کا مکھ ایک جوت ہے گھنگھٹ ہے منسار

گھنگھٹ میں وہ چھپ گیا ’مکھ‘ پر آچل ڈار

اُن کو ’مکھ‘ دکھلانے ہے جن سے اُس کی میت

اُن کو ہی ملتا ہے وہ جو اُس کے ہیں میت

منہ دکھلاوے اور ’چھپے‘ چھل بل ہے جگ دیس

پاس رہے اور نہ ملے اس کے بسوے بھیس

’بلھا‘ پینلے پڑے پریم کے کیا تینڈا آواگون

اندھے کو اندھا مل گیا راہ بتاوے کرن

’ہلئے اچھے دن تو پچھے گئے جب ہر سے کیا نہ بیٹ
اب پچھتاوا کیا کرے جب پڑیاں چمک گئیں کھیت

’ہلئے شاہ اوہ کون ہے اتم“ تیرا پار
اوسی کے ہاتھ قرآن ہے اوسی گل زنتار

ہم نے ’ہلئے شاہ کا اردو کلام یہاں اس لیے کافی تعداد میں دیا ہے کہ اب تک ’ہلئے شاہ کو ، شاہ حسین اور سلطان باہو کی طرح ، قدیم شعرائے اردو کی صف میں جگہ نہیں دی گئی تھی ۔ اس کلام کے مطالعے سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ ’ہلئے شاہ کی اردو شاعری کتنی ’پُر تاثیر اور رس بھری ہے ۔ یہی اثر و تاثیر ان کے گیتوں میں نظر آتا ہے ۔ ان ہر گیتوں کے روایت کے مطابق ہندوی اسطور کا رنگ غالب ہے ۔ گیتوں کا مزاج ہمیشہ سے یہی رہا ہے ۔ یہ گیت خواہ ابراہیم علی عادل شاہ ثانی، شاہ باجن ، علی جیو گام دھنی اور قاضی محمود دریائی کے ہوں یا دور جدید میں عظمت اللہ خاں ، آرزو لکھنوی اور میراجی کے ہوں ، سب میں یہی رنگ ڈھنگ اور یہی چھب نظر آتی ہے ۔ ’ہلئے شاہ نے بھی اپنے گیتوں میں اسی روایت کی پیروی کی ہے ۔ ان گیتوں کو بھی ’ہلئے شاہ نے کافییوں کا نام دیا ہے ۔ گیت اور کافی دونوں گانے کے لیے ترتیب دیے جاتے ہیں لیکن گیتوں پر ہندوی اسطور کا اثر اُسے کافییوں سے مزاج و نوعیت میں مختلف کر دیتا ہے ۔ یہ گیت پڑھیے :

اُئی گنگا بہاؤ رے سادھو تب ہر درسن ہائے
ہریم کی ہونی ہاتھ میں لیجو گنجہ سروڑی پڑنے نہ دیو
گیان کا تکلا دھیان کا چرخہ الٹا پھیر بھوائے
اللہ پاؤں پر کُنبھہ کرن جانے تب لنکا کا بھیدا ہائے
دھیسر گُلتیا بن لچھمن باقی تب اچھا ناد بجائے
ایہ گت گُتر کی ہر یوں ہاوے گُتر کا سیوک تھی سداے
اسرت منٹل سون تب ایسی دے کے ہری ہر ہو جائے
اُئی گنگا بہاؤ رے سادھو تب ہر درسن ہائے

یہاں گنگا ، سادھو ، ہر ، درسن ، لنکا ، دھیسر ، لچھمن ، اسرت ، منٹل ، ہری ہر جیسے اسطوری اشاروں نے اس کافی میں گیت کا مزاج پیدا کر دیا ہے ۔ اظہار کی

گھلاوٹ نے ، بیان کے لوچ نے اس میں اثر کو گہرا کر دیا ہے ۔ اس میں ایسے استعاروں سے کام لیا گیا ہے جو عام ہیں ۔ ایک اور گیت دیکھیے جس میں نقطہ نظر تصوفِ اسلامی ہے لیکن یہاں بھی ایسے اسطور اور کنائے استعمال کیے گئے ہیں جن سے معاشرے کا ہر شخص واقف ہے ۔ اسی لیے یہ گیت ہر خاص و عام کے لیے ’پُر اطف اور موثر بن جاتا ہے :

گھر میں گنگا آئی سنتو گھر میں گنگا آئی

آپے ’مرلی ، آپ کنہیا ، آپے جادو رانی
آپ گوریا آپ گڈرہا آپے ویت دکھائی
ایحد دیوار کا آیا گوریا کنکن دست چڑھائی
مونڈ منڈا سوپے پڑتی کو رین کنال میں پائی
اسرت پھل کھا لٹو رے کسانیں تھوڑی کرو بدھائی

گھر میں گنگا آئی سنتو گھر میں گنگا آئی

’ہلئے شاہ کے کلام کا موضوع توحید ہے ۔ یہ رنگ ان کی کالیوں میں بھی نمایاں ہے اور ان کے گیتوں اور اس ”پوری“ میں بھی جس کو ہم اوپر لکھ چکے ہیں ۔ ہر جگہ وہ درویشانہ انداز میں ، فقیرانہ صدا کی گھلاوٹ اور لوچ کے ساتھ توحید ، اللہ اور معرفتِ نفس کے خیالات کو شاعری میں پیش کرتے ہیں ۔ ان کے کلام کی بنیادی خصوصیت سادگی ہے ۔ یہ سادگی بیان میں بھی ہے اور فکر میں بھی ۔ اسی لیے ان کا کلام تقریباً ڈھائی سو سال سے خاص و عام کی زبان پر چڑھا ہوا ہے ۔ آج بھی پنجاب کے طول و عرض میں فقیر چمٹا بجاتے اور نوال غفلوں کو گرماتے ’ہلئے شاہ کو خراجِ عقیدت پیش کرتے ہیں ۔ یہ وہ لوگ تھے جو رنگ و نسل ، قوم و مذہب سے بلند ہو کر ساری انسانی برادری کو درسِ انسانیت دیتے تھے اور اسی میں ان کی عظمت کا راز مضمر تھا ۔

تصوف ، مذہب اور انسانیت و اخلاق کی یہی جوت وارث شاہ نے اپنی مشہور زمانہ تصنیف ”پیر“ میں جگائی ہے ۔ وارث شاہ نے ”پیر“ ۱۸۸۰ء/ ۱۹۶۶ء میں لکھی :

ع : سن یاراں سے استیا نی ہجری لمتے دیس دے وج تیار ہوں
یہ وہ دور ہے کہ مغلوں کا آفتابِ اقتدار غروب ہو رہا ہے اور انگریزوں کے قدم تیزی سے چمٹے جا رہے ہیں ۔ سارے ہر عظیم کی طرح پنجاب میں بھی انتشار کی آندھیاں چل رہی ہیں ۔

پیر راجہا کی داستانِ عشقِ ابراہیم لودی کے زمانے کا واقعہ ہے۔ یہ واقعہ اتنا مشہور ہوا کہ برعظیم میں اس کی وہی حیثیت ہو گئی جو عرب میں لیلیٰ مجنون یا ابران میں شیریں فرہاد کی تھی۔ اکبر بادشاہ کے زمانے میں اس کے ایک درباری شاعر گنگ بیٹ نے اس قصے کو ہندی زبان میں لکھا جس پر عبدالرحیم خانخانا نے اے انعام و اکرام سے نوازا۔

وارث شاہ کی ”پیر“ پنجابی زبان کی شاہکار نظم ہے لیکن جہاں تک ذخیرۃ الفاظ کا تعلق ہے اس میں ایسے الفاظ کثرت سے آئے ہیں جو اردو اور پنجابی میں مشترک ہیں۔ ہندت کیفی نے ایسے الفاظ کی ایک فہرست دی ہے جن میں سے چند یہ ہیں :

جگ ، مول (ابتدا) ، انگلی ، سبھے (سب) ، گئی ، دھندڑے ، (دھندے) ، ڈھلک ، (ڈلک - شعاع) ، سنج (شام) ، سویر ، پتھو پتھ (ہاتھوں ہاتھ) ، کاندا (کاندھا) ، جیبھہ (زبان) ، لشکار (دلاویز) ، من کے (مان کر) گھبرو (گبرو) ، سندر ، جھنجھٹ ، بنجر ، آرسی ، تراپا (ڈرائنا) ، ہراپا (سپان) ، پھتا (پھات - چاول) ، چھالا ، لاللا ، بھای ، دیور ، نہال ، نہ بنے گی (گزارا نہ ہوگا) ، توڑ (آخر) ، گوارنی (گنوارن) ، سیدھا (سیدھا) ، اٹھکھیلیاں ، کدھنا (نکالنا - کاڑھنا) ، ٹھٹھولیاں ، سوکن ، جوین ، جتتیاں (جوتیاں) ، ٹھکنی ، پٹی (سر کے بال) ، ڈنکر ، مورکھ ، سکھڑ ، اڑد بازار (اردو بازار) ، لھولہان ، متوالی ، رسیلی ، مششندا ، ڈوم ڈھاڈی وغیرہ۔ کیفی صاحب نے یہ بھی لکھا ہے کہ ”قریباً یہ سارے الفاظ اردو میں بولے جاتے ہیں۔ زیادہ تر فرق لمبے کا ہے۔ اسانی اور صرفی مخالف بہت ہی تھوڑا ہے۔ بعض لفظ ایسے ہیں جو علیحدہ نہیں بولے جاتے بلکہ ایک مترادف لفظ کے ساتھ بولے جاتے ہیں جیسے گورا چٹا ، بھلا چٹکا وغیرہ۔

الفاظ کے علاوہ ”پیر“ میں بہت سے مصرعے ایسے بھی ملتے ہیں جو کم و بیش اردو اور پنجابی میں مشترک ہیں۔ یہ چند مصرعے پڑھیے :

ع : ”ملن آکھیا“ ”او نامعقول جٹا“ فرض کج کے رات گذار جائیں

ع : ”نجر ہندی توں اکتوں ای اٹھ ایتھوں سر کج کے مسجدوں نکل جائیں

۱۔ پیر وارث شاہ : مرتبہ چودھری محمد افضل خاں ، ص ۳۰۰ - ۳۰۱ ، مکتبہ

پنج دنیا لاہور ، ۱۹۶۹ ع -

۲۔ ۳۔ کیفی : ص ۵۷ - ۵۸ -

ع : اک گھڑی نہ چین ہے اوس لکھی کیا ٹھوکیو ہریم دا بان میان
ع : دل فکر نے گھیریا بند ہویا راجہا جیو غوطے کھائے لکھ پٹھا
ع : آواز آئی بچہ راجہا او تیرا صبح مقابلہ ہو رہیا
ان مصرعوں میں اردو کی آوازیں ، اس کا لہجہ ، اس کے الفاظ پنجابی کے ساتھ ملتے ملتے نظر آتے ہیں۔ ”پیر“ جیسی ٹھٹھ پنجابی تصنیف میں بھی اردو ساتھ چلتی نظر آتی ہے۔

وارث شاہ کی پیر اتنی مشہور ہوئی کہ ان کا دوسرا کلام غیر اہم ہو کر رہ گیا۔ ان کا اردو کلام بھی اسی وجہ سے دست بردِ زمانہ ہو گیا۔ لیکن قدیم ریاضوں میں ان کی ایک آدھ غزل اب بھی نظر آ جاتی ہے۔ شیرانی صاحب نے ان کی ایک غزل کے دس شعر مولوی محبوب عالم کی ریاض سے ”پنجاب میں اردو“ میں نقل کیے ہیں جن میں سے چند یہ ہیں :

جس دن کے ساجن بچھڑے ہیں تس دن کا دل یار ہویا
اب کٹھن بنا کیا فکر کروں گھر بار سبھی یار ہویا
دن رات تمام آرام نہیں ، اب شام پڑی وہ شام نہیں
وہ ساقی صاحب جام نہیں ، اب پینا سے دشوار ہویا
ہن جانی جان خراب بھی ، با آتش شوق کباب بھی
جون ماہی بھرے آب بھی نت روون ساتھ بیار ہویا
مجھے پی اپنے کو لیاؤ رے یا مجھ سون پی پھونچاؤ رے
یہ اگن فراق بچھاؤ رے سب تن من جل انگار ہویا
تب مجنوں کابل ہویا تھا جب لیلیٰ کہہ کر رویا تھا
وہ بک دم سیج نہ سویا تھا اب لک لیک شہار ہویا
سو میں اب مجنوں وار بھی ، ہر دیس بدیس غوار بھی
اوس پی اٹنے کی یار بھی اب میرا بھی اعتبار ہویا
جب وارث شاہ کہلایا نے تب روح سون روح سلاپا نے
تب سیج سہاگ سولاپا نے جیو جان غزن اسرار ہویا

۱۔ پنجاب میں اردو : ص ۳۸ -

اس غزل میں فراق و ہجر کی مضطرب کر دینے والی لہے نے ایک ایسا سوز پیدا کر دیا ہے کہ شعر دل میں اتر جاتا ہے۔ اس غزل سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وارث شاہ کو اردو زبان پر بڑی قدرت حاصل تھی اور وہ مٹھاس، نغمی اور لوچ جو ”پیر“ میں ملتے ہیں، وہی ان کی اس غزل میں جاری و ساری ہیں۔

”پیر“ کی تصنیف کے چار سال بعد مراد شاہ پیدا ہوئے۔ غلام رکن الدین مراد شاہ ولد کرم شاہ (۱۱۸۳ھ-۱۲۱۵ھ/۱۷۷۰ع-۱۸۰۰ع) ان شاعروں میں سب سے پہلے شاعر ہیں جنہوں نے زبان لکھنؤ کا بیج سرزمین پنجاب میں لگایا۔ وہ ایک ذہین و طبائع انسان تھے اور شاعرانہ ملکہ ان کو قدرت سے ودیعت ہوا تھا۔ اٹھارہ سال کی عمر میں ایک منظوم خط لکھنؤ سے اپنے کسی عزیز کو لکھا جو ”نامہ مراد“ کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ اکتیس سال کی عمر میں وفات پائی۔ کئی تصانیف ان سے یادگار ہیں۔ اردو میں ”نامہ مراد“ کے علاوہ ”مراد المعین“، ”مکس نامہ“، ”موش نامہ“ اور ”دیوان مراد“ قلمی غیر مطبوعہ ہم تک پہنچے ہیں۔ مثنوی ”مراد العاشقین“ اور فارسی ترجیع بند ”سامریدان“ ان کی تصانیف ہیں۔

”نامہ مراد“ (۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ع) میں جو ایک منظوم خط ہے، مراد شاہ نے ذاتی اور گھریلو باتوں کے ساتھ ساتھ اپنے خیالات کا اظہار بھی کیا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ شاہانِ اودھ کی داد و دہش اور علم پروری سے لکھنؤ جگمگا رہا ہے۔ شعر و شاعری کا چرچا عام ہے۔ بڑے بڑے اساتذہ لکھنؤ میں موجود ہیں۔ لکھنؤ کے زبان و بیان اور رنگ شاعری کا اثر مراد شاہ پر بھی گہرا پڑا۔ ”نامہ مراد“ میں ابتدائی سواہ اشعار فارسی میں ہیں اور اس کے بعد اردو اشعار مختلف عنوانات کے تحت لکھے گئے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ منظوم خط بہت کم وقت میں لکھا گیا تھا۔ قاصد جانے والا تھا لیکن مراد شاہ کو اپنی طباعی و ذہانت پر بھروسہ تھا۔ اس کا اظہار انہوں نے اس خط میں خود بھی کیا ہے:

شتابی اس لیے اتنی مجھے ہے کہ قاصد جلد فرصت کم مجھے ہے

- ۱۔ ”نامہ مراد“: شائع کردہ غلام دستگیر لاسی، متولی اوقاف اشرف، لاہور۔ طبع ثانی ۱۳۷۰ جس میں مکس نامہ اور موش نامہ بھی شامل ہیں۔
- ۲۔ مہ ماہی ”اردو“ دہلی، اکتوبر ۱۹۲۲ء میں ڈاکٹر محمد باقر کے مقدمے کے ساتھ شائع ہوا۔
- ۳۔ ملکیت غلام دستگیر لاسی۔

ثیری بھی طبع گو تیز و رسا ہے مگر قاصد بھی تو بادِ صبا ہے
”نامہ مراد“ کی زبان صاف، باعزورہ اور بیان روانِ دوان ہے۔ ”ذکر قبولیتِ اردو“ کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

وہ اردو کیا ہے یہ ہندی زبان ہے کہ جس کا قائل اب سارا جہاں ہے
کلام اب تجھ سے میں ہندی زبان میں کروں، شہرت ہو تا سارے جہاں میں
کہ اب وسعت میں اس کی سب سخنداں صندِ طبع کو کرتے ہیں جولان
لطافت یہ نکالی ہے اسی میں کہ فرماتے نہیں کچھ فارسی میں
اسی کا شہرہ اب ہو جائے سب تک یہاں سے تا بایراں بل عرب تک
خصوصاً شعر اب شاعر یہاں کے نہیں کہتے بجز ہندی زبان کے
غرض ہندی کا یہ چرچا یہاں ہے کہ شعرِ فرس مطعون زبان ہے
یہ شہرت ہے اب اس مضمون پر کہ کوئی فارسی پوچھے نہ ”لڑکی
نہیں ہندی سخن میں قص ممکن لطافت ہے بہت سی اس میں لیکن
فصاحت فارسی سے جب نکالی لطافت شعر میں ہندی کے ڈالی
بذائقہ اس کے یہ ہیں مفتون ہم سب عجب لذت ہے اس میں اور پھر اب
ہندِ طبعِ وزرا و شہاں ہے غرض جو کچھ ہے اب اردو زبان ہے
یہی روانی، یہی انداز بیان سارے خط میں جاری و ساری رہتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مراد شاہ یہاں اردو کا لفظ اردو زبان کے معنی میں استعمال کر رہے ہیں۔ مصحفی نے بھی اپنے ایک شعر میں لفظ اردو کو زبانِ اردو کے معنی میں استعمال کیا ہے:

خدا رکھے زبانِ ہم نے سنی ہے میر و مرزا کی

کہیں کس منہ سے ہم اے مصحفی اردو ہماری ہے

”خدا رکھے“ سے شیرانی صاحب نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ اس شعر کے وقت میر و مرزا زندہ تھے، یعنی مصحفی کا یہ شعر ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۰ع سے پہلے لکھا گیا ہوگا۔ قصین نے ”نو طرزِ مرصع“ (۱۱۷۴ھ/۱۷۶۰ع) میں بھی ”اردو“ کا لفظ زبانِ اردو کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ مصحفی نے ”تذکرہ ہندی“ (۱۲۰۹ھ/۱۷۹۴ع) میں بھی اردو کا لفظ زبانِ اردو کے لیے استعمال کیا ہے۔ ان سے پہلے

میر ہدی مائل دہلوی نے اپنے ”قطعہ“ میں جو ۵۱۱۷۶/۱۷۶۲ء سے قبل لکھا گیا تھا، اردو کا لفظ تین بار اردو زبان کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ مائل سے چلے سراج الدین علی خان آرزو (م- ۵۱۱۶۹/۱۷۵۵ء) نے اپنی تالیف ”نوادرا لفاظ“ میں اردو کے لفظ کو زبان کے معنی میں کئی بار استعمال کیا ہے۔

”مگس نامہ“ اور ”سُوش نامہ“ مراد شاہ کی ایسی مثنویاں ہیں جن میں مکھی اور چوہے کو علامت بنا کر اُس دور کے حالات اور ظلم و جبر کے خلاف آواز اُٹھانی گئی ہے۔ جب احتساب سخت ہو، ظلم و ناانصافی نے اہل قلم کو خوف زدہ کر دیا ہو، آزادی اظہار عقائد بن گئی ہو تو یہی اشاراتی بیان سب سے مؤثر ذریعہ اظہار بن جاتا ہے۔ یہی تخلیقی عمل ہمیں ان دونوں مثنویوں میں نظر آتا ہے۔ ہم چند اشعار بیان نقل کرتے ہیں جن سے اس مثنوی کے انداز بیان اور اشاروں کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

شہر لاہور قبۃ اسلام روشن آفاق میں ہے جس کا نام
تھا بہشت بریں بروئے زمیں عجب انسان تھے اس مکان کے مکین
اولیاء و مشائخ و سادات علماء اک سے اک ستودہ صفات

۱۔ اس بحث کے لیے دیکھیے ”اردوے قدیم کے متعلق چند تصریحات“ از ڈاکٹر محمد باقر، ص ۴۱-۴۶، اورینٹل کالج میگزین، فروری ۱۹۴۱ء اور ”اردوے قدیم کے متعلق چند تصریحات“ از پرویسر محمود شیرانی، ص ۳۲-۴۰۔ اورینٹل کالج میگزین مئی ۱۹۴۱ء۔ میر ہدی مائل دہلوی (م- قبل ۱۹۲۱ء) کے ”قطعہ“ کی اشاعت کے بعد جو ۵۱۱۷۶ سے قبل لکھا ہوا ہے، چونکہ مائل کا دیوان ۵۱۱۷۶ء میں صاف و مرتب ہوا، یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو کے لفظ کو زبان کے معنی میں انہوں نے بھی استعمال کیا ہے۔ وہ شعر یہ ہیں :

بولے وہ سن کے اردو کا میں ہوجھتا تھا حال
تم کھول بیٹھے پترہ اس شہر کا بھلا
شہر خلقِ اردو کا تھا ہندوی لقب
اگلے سفینوں بیچ یہ لکھ گئے ہیں سب ملا
شاہ جہاں کے عہد سے خلقت کے بیچ میں
ہندوی تو (نام) مٹ گیا، اردو لقب چلا

حوالہ ”مائل دہلوی کا ایک اہم تاریخی قطعہ“ از محمد اکرام چغتائی، فنون لاہور، دسمبر ۱۹۶۶ء، ص ۲۳۰۔

شاعر و شہر ہم لائقِ شعر
شہر تھا یہ کہ کانِ عام و ادب
رشتکِ آبادی جہاں تھا یہ
الغرض خوب ہی مکان تھا یہ
کوئی اس پر پڑا جو ہوم قدم
نہ وہ رونق نہ وہ صفائی ہے
زر تو شاہِ زمان سدھارے لے
مکھیوں کی غرض دوہائی ہے
اسی صورت سے آگے احمد شاہ
تھا گیا چھوڑ چھوٹیوں کی سیاہ
اب ہیں پر مکھیوں سے سب ناچار
ہیں یہ گردن پہ آہ سب کی سوار
اس وقت پنجاب میں سکھوں کی حکومت تھی۔ ہر طرف مار دھاڑ، ظلم و جبر کا دور دورہ تھا۔ اس پس منظر میں اس مثنوی کو پڑھیے تو اس میں اظہار جذبات کے ساتھ ایک دلیاے معنی نظر آئے گی۔ یہی خصوصیت مراد شاہ کی مثنوی ”سُوش نامہ“ میں ملتی ہے۔

مراد شاہ نے قصہ چہار درویش کو ”مراد المجتہب“ کے نام سے ۵۱۲۱۲/۱۷۹۷ء میں نظم کرنا شروع کیا اور صرف پہلے درویش کی سیر لکھ کر اسے نامکمل چھوڑ دیا۔ ”مراد المجتہب“ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی لاہور میں لکھی گئی :

بسالِ غریب و بجاوِ صیام بشہرِ لہانور عالی مقام

”نامہ مراد“ میں بھی ”لہانور“ کا لفظ لاہور کے ساتھ استعمال میں آیا ہے :

وہی لاہور ہے شہرِ لہانور جو دارالسلطنت کرے وہ مشہور

اردو نظم میں سب سے پہلے مراد شاہ نے اس قصے کو منظوم کیا ہے۔ یہ قصہ الہوں نے ایک دوست حکیم علیم اللہ ابن محمد حیات کی فرمائش پر نظم کیا۔ مثنوی کو مختلف عنوانات کے تحت مرتب کیا گیا ہے۔ روایتِ مثنوی کے مطابق پہلے توحید باری تعالیٰ میں اشعار لکھے گئے ہیں، پھر نعتِ محمد مصطفیٰؐ میں شعر کہے گئے ہیں۔ اس کے بعد اس تصنیف کے اسباب پر روشنی ڈالی گئی ہے :

یہ قصہ جو ہے چار درویش کا اگر نظم ہو تو بہت ہے بجا

و لیکن ہو اردو زبان میں بیان کہ بھائی ہے ہر ایک کو یہ زبان

اس کے بعد آغازِ داستان کی سرخی آتی ہے اور پھر درویشِ دلریش کی داستان بیان ہوتی ہے اور اسی پر یہ مثنوی ”تمام شد حکایتِ درویش اول“ کے الفاظ کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے۔ کل اشعار کی تعداد تقریباً ۱۵۰۰ ہے۔

اس مثنوی کو پڑھنے وقت محسوس ہوتا ہے کہ ایک قادر الکلام پُرگو شاعر شعر کہہ رہا ہے۔ لہجے کی مٹھاس، بات کرنے کا سا انداز، سادہ و روان طرز اس مثنوی میں دریا پر چتی ہوئی کشتی کا سا مہاں پیدا کر دیتا ہے۔ پہلا درویش اپنی داستان بیان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ وہ خندق سے صندوق لے کر آتا ہے اور اُسے گھوڑے پر رکھ کر چلتا ہے۔ اس صورتِ حال کو مراد شاہ کی زبانی سنئے :

غرض اس خزانے کے ساتھ اوس کو لا دیا آگے گھوڑے کے اوپر لٹکا نہ چلو میں پھولا سہانا تھا دل کہ یکبارگی یوں گیا سال مل کہوں ہا رب آویں جواہر نکل نہ سمجھا کہ لایا ہوں سر پر اجل نہیں سال یہ آفتِ جان ہے مری مرگ کا اس میں سامان ہے غرض شہر سے دور جنگل میں جا جہاں آنے جانے کا رستہ نہ تھا لگا دیکھنے کھول صندوق کو وہ دیکھا کسی نے جو دیکھا نہ ہو کہ اک نازلیں غیرتِ حور ہے بہ زخموں سے سارا بدن چور ہے سراپا میں اس کا بیان کیا کروں زبان لال ہوتی ہے دل غرقِ خوں وہ تھی ایک ہی شکل تصویر کی مصوّر نے قدرت کے تحریر کی وہی مادرِ دہر نے ایک جہی بنا اور بی بی پر نہ ایسی بی کونی شکل دوں جس سے نسبت اوسے ہو یا حسن قامت قیامت اوسے کہ زہرہ پہ مریخ نے رشک کہا فلک کو سکھا اوس کو زخمی کیا غرض دیکھ اوسے میں تو غش کر گیا سویا اس پہ ایسا کہ بس سر گیا کہ اے اے واٹے یہ کیا ہے کیا ہو گیا ابھی ایک طلسمات سا ہو گیا ساری مثنوی میں یہی انداز اور رنگِ بیان قائم رہتا ہے۔ زبان سلیس، روان اور باعوارہ ہے اور مراد شاہ اس پر ایسی قدرت کا اظہار کرتے ہیں اور قصے کو ایسی خوبی سے بیان کرتے ہیں کہ شروع سے آخر تک دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ باعوارہ زبان کا استعمال ساری مثنوی میں قدم قدم پر نظر آتا ہے :

یہ مُردہ سا تن گر تہر خاک ہو تو بہتر ہے غص کم جہاں پاک ہو لہکانے تب آنے کچھ اس کے مزاج لگا دے کے دل مکرے اوس کا علاج

لگا کرنے اس طرح جب غور وہ لگی ہونے آج اور کل اور وہ عزیزو بہ میں سُمن کے سُمن ہو گیا گیا دل کہیں کا کہیں جو گیا نہ میں اوس کے آگے نہ دم بھر سکا نہ اثبات اس بات کا کر سکا میں اس بات سے سخت بیزار ہوں تکلف کی ہرگز نہ میں یار ہوں

ہوں مایوس اولنا پھرا پاؤں میں

جب آیا تو کیا دیکھوں وہاں چھاؤں میں

لیکن زبان و بیان کی ان خوبیوں کے ساتھ ساتھ پنجابی زبان کی وہ خصوصیات بھی، جو قدیم اردو میں نظر آتی ہیں، اس مثنوی میں ملتی ہیں۔ مثلاً :

ع : میں اوس وقت کیوں نہ وہ خط پھڑ لیا (پھڑ لیا = پڑھ لیا) جہاں علامتِ فاعل ”نے“ غالب ہے، جیسے بلھے شاہ کے ہاں :

ع : ”میں اپنا من کیاب کیا“

یہی صورت اکثر شعراے دہلی کے ہاں بھی ملتی ہے۔ کبھی وہ ”نے“ استعمال کرتے ہیں، کبھی نہیں کرتے : مثلاً میر جہدی مائل دہلوی (م - قبل ۱۲۲۱ھ / ۱۸۰۶ء) کے قلعے کا ایک مصرع ہے :

ع : لیکن جو میں سنا ہے وہ کہنا ہوں ہرملا

لیکن وارث شاہ کے ہاں ”نے“ کا استعمال مل جاتا ہے، جیسے :

ع : دل نکر نے گھیریا بند ہویا رانجھا جیو غولے کھائے لکھ بیٹھا

پنجابی خصوصیات کی چند مثالیں اور دیکھیے :

ع : لگی کل کی کل لولہیوں کے ہاتھ (کل = بات)

ع : اسیروں کیاں لڑکیاں صبح و شام (کیاں = کی، بہ صیغہ جمع)

ع : دعائیں انھوں کی لیا کیجیے (انھوں کی = اُن کی)

ع : ہویا میں کھڑا پہلے خندق پہ آ (ہویا = ہوا)

یہ ساری خصوصیات قدیم اردو اور خصوصیت سے دکنی میں بھی ملتی ہیں۔

مراد شاہ کے دور تک آتے آتے پنجاب میں وہی معیاری زبان اختیار کر لی جاتی ہے جو شمال سے جنوب تک سارے برعظیم میں یکساں طور پر استعمال میں آ رہی ہے۔ مراد شاہ کی اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے اس زبان و بیان کے جدید ترین، لکھریے ہوئے اور شستہ و شائستہ روپ کو پنجاب میں عام کیا۔

بارہویں صدی ہجری میں شاکر نامی ایک شاعر اٹک (ضلع کیمبلپور) میں دادِ سخن دیتا ہے۔ وہ بنیادی طور پر فارسی کا شاعر ہے لیکن اس کے دیوان میں تین غزلیں اور ایک دوبہ اردو زبان میں بھی ملتا ہے۔ شاکر کون تھا؟ اس کا پورا نام کیا تھا؟ یہ معلوم نہیں ہو سکا۔ البتہ فارسی دیوان کے مطالعے سے اتنا پتا چلتا ہے کہ وہ حضرت بیحیٰ اٹکی کا، جو حضرت بابا جی (م - ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۶ع) کے نام سے مشہور تھے، ہوتا تھا۔ حضرت بابا جی کا سلسلہ دو واسطوں سے حضرت مجدد الف ثانی سے جا ملتا ہے۔ فارسی کلام کے ایک شعر سے، جو شاکر نے اپنے کسی بیٹے کی وفات پر لکھا ہے، معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۱۸۶ھ/۱۷۷۲ع تک زندہ تھا۔ شعر یہ ہے:

بود از ہجرت ہزار و یک صد و ہشتاد و شش

چار شنبہ وقت پیش قطع شد اختر جگر

زبان و بیان کے اعتبار سے شاکر کا اردو کلام قدیم اردو سے بہت قریب ہے۔ بلکہ جیسا کہ پروفیسر سعد اللہ خاں کلیم نے لکھا ہے، کہ "اس میں جو متروکات استعمال ہوئے ہیں وہ ولی کی زبان سے بھی ہمیں پیچھے لے جاتے ہیں اور وہ اس وجہ سے ہے کہ شاعر اردو زبان میں ادب کی ان تکالیف سے جہاں نئے نئے انداز گھڑے جا رہے ہیں، دور رہا ہے۔" دلچسپ بات یہ ہے کہ شاکر نے تین غزلوں میں سے دو میں مشکل زمین میں طبع آزمائی کی ہے۔ ایک غزل جس میں مطلع نہیں ہے، ردیف "کوئی کچھ کہتا کوئی کچھ کہتا" ہے۔ دوسری غزل کی ردیف "نہ ہوگی" اور قافیہ جہاں، کدھان، جاں وغیرہ ہے۔ اس میں مطلع دوسرے شعر میں آیا ہے۔ تیسری غزل میں دہائی، سیاہی، عطائی قافیہ ہے اور "ہے" ردیف ہے۔ شاکر کے اردو کلام کو دیکھ کر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ پنجاب کے دور دراز کے علاقوں میں بھی اردو کی تحریک اور اس میں شعر گوئی کا رواج عام تھا۔ وہ

۱۔ دیوان شاکر مرتبہ: نذر مہاری و سید رفیق بخاری، ص ۱۳۳-۱۳۴، مجلس نوادرات علمیہ، اٹک، کیمبلپور، ۱۹۷۰ع۔

شعرا جو صرف فارسی یا پنجابی زبان میں شاعری کرتے تھے، اردو میں بھی ضرور شعر کہتے تھے۔ آج شاکر کی شاعری، اور خصوصاً اس دور میں جب ولی نے اردو شاعری کو لیا رخ دے کر انقلاب پیدا کر دیا تھا، تبرک کی حیثیت رکھتی ہے لیکن اس سے پنجاب اور اردو کے گہرے رشتے لاتے ہوئے روشنی بڑتی ہے۔ شاکر کی غزلوں کے چند شعر یہ ہیں:

ہاں جہاں و خوبی کوئی دلستاں نہوگی
تجہ سار کی چھیلی اندر جہاں نہوگی
تیری کمر سی لائن جگ میں نہیں کو ثانی
بالہ کہ جگ میں ایسی کوئی سو مہاں نہوگی
جانی تیرے درس کون بسمل ہوا ہے شاکر
زود آ وگرنہ تین مویں یہ ذرہ جاں نہوگی

تجہ مڑگان کون کوئی ناوک کہتا کوئی تین کوئی ہلک کہتا
کوئی چلہ، دنک کہتا کوئی کچھ کہتا کوئی کچھ کہتا

تہا ہے سینہ جدائی کی آگ میں چوں تنور
جگر کباب بھیا رحم کر جدائی ہے

مراد شاہ کے ایک اور ہم عصر عزیز الدین اشرف نوشاہی کا نام بھی پنجاب میں اردو کی خدمت کے سلسلے میں ممتاز ہے۔ اشرف نوشاہی نے ۱۸۰۵ھ/۱۲۲۰ع میں "کنز الرحمن" کے نام سے فارسی میں ایک کتاب لکھی جس میں اپنے سلسلے کے پیر مرشد حاجی محمد نوشہ (م - ۱۰۶۴ھ/۱۶۵۳ع) کے حالات زندگی کے ساتھ ان کی اولاد اور خلفاء کے حالات و کرامات بھی نظم میں بیان کیے ہیں۔ اشرف نوشاہی اردو، پنجابی اور فارسی تینوں زبانوں کے شاعر تھے۔

تیرہویں صدی ہجری کا یہ دور شمالی ہند میں اردو شاعری کا اہم ترین دور ہے۔ سرزمینِ لکھنؤ اور دہلی کی فضا لاتعداد چھوٹے اور بڑے شاعروں کی آواز سے گونج رہی ہے۔ اب پنجاب میں بھی زبان و بیان کے نئے معیار سخن کی پیروی

۱۔ پنجاب میں اردو: از قاضی فضل حق، مطبوعہ اوپنیشنل کالج میگزین، ص ۸۸، فروری ۱۹۳۴ع۔

کی جا رہی ہے۔ اس لحاظ سے جب ہم اشرف نوشاہی کا معلوم کلام دیکھتے ہیں تو وہ ہمیں اکثر اسی قدیم معیار کی پیروی کرتے نظر آتے ہیں جو اب متروک ہو چکا ہے اور جس کے جدید رنگ کی مثال ہم مراد شاہ کے کلام میں دیکھ چکے ہیں۔ ان کا زیادہ تر کلام اس رنگ میں ہے :

بروزِ شہر باقر با صفا ز اہوالِ دروخ چھٹا دیوے گا
زہے پیشوا شاہِ موسیٰ رضا دلوں کیاں مراداں بچا دیوے گا
ہو یا مہدی پاک آخرِ زمان قشرِ دین کا تہہ وچھا دیوے گا
لیکن اسی کے ساتھ بعض غزلیں اور اشعار اتنے ہی صاف ہیں جیسے فاضل الدین بٹالوی ، غلام قادر شاہ یا مراد شاہ کے ہاں ملتے ہیں۔ مثلاً یہ غزل دیکھیے :

چار آئی ہے اے بلبلِ چمن میں آشیان کیجے
گلوں کے آنے کی تہیتِ وردِ زباں کیجے
چمن میں جام ہے مے ہے سجن ہے اور ساقی ہے
چلو یارو شتابِ سین چمن میں جا مکان کیجے
نہ کیجیو بے وفائی سوں غرورتِ حسن کی ہرگز
وفاداری میں ہر لحظہ چار بے خزاں کیجے
تلی پر لے کھڑا ہوں جان تیرے کے تمسقد پر
اگر نہیں مانتا مجھ کوں تو آکر استعان کیجے
سلامت کا نشانہ ہو رہا اشرف ترے در پر
نگہ سوں تیر آرش اور ابرو کی کہاں کیجے

اس طرح کی غزلیں اور دوسری کئی غزلوں کے متفرق اشعار زبان و بیان کے اعتبار سے ایسے ہی صاف ہیں۔ گیارھویں صدی کے نصفِ آخر سے اردو زبان میں اتنی تیزی سے تبدیلیاں آئی ہیں کہ دیکھتے ہی دیکھتے وہ جدید رنگِ بیان سے ہم کنار ہو گئی۔ معلوم ہوتا ہے کہ اشرف نوشاہی نے قدیم اور جدید دونوں رنگوں کو آنے اور جانے دیکھا ہے اور خود کو بھی اسی کے ساتھ بدلنے کی کوشش کی ہے۔ اشرف نوشاہی کی شاعری عشقیہ شاعری ہے۔ یہاں ناز و ادا کے کرشمے بھی ہیں اور غد و خالِ محبوب کے حسن و جمال کی رعنائیاں بھی۔ یہ تین شعر دیکھیے :

سجن نے رخِ اوپر وہ زلفِ بیچا بیچ ڈالی ہے
کہو کیا چاند چودس پر گویا یہ رات کالی ہے

مجھے امید تھی اس ماہِ رُو میں کامِ پاؤں گا
نہ جانا تھا یقین کر کے کہ آخر چاند خالی ہے
تیری اس خوش ادائی میں رقیبوں کو نہیں پروا
کہ اشرف عشق تیرے میں دیوالہ لاابالی ہے
اشرف کی ایک غزل ہے جس کی ردیف 'یک طرف' اور قافیہ 'رقیبان' ، 'پریشان' ، 'قرآن' ، 'حیران' وغیرہ ہے۔ اس مشکل زمین میں اشرف نے کئی اچھے شعر نکالے ہیں۔ مثلاً :

سیٹھانہ میں جا کر دکھا ، اوس خوبرو کا عشق ہے
مُخم یک طرف مے یک طرف ، ساقی پریشان یک طرف
عاشقِ بیچارہ در اوپر گھائل کھڑا ہے سرسبز
سر یک طرف ، پا یک طرف ، تن یک طرف ، چاں یک طرف
یا یہ شعر دیکھیے :

جب نہ تھا عشق کیا گزرتی تھی غم کی روح پر نگہ نہ بڑی تھی
ان اشعار میں شعریت بھی ہے اور انہی اعتبار سے سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنے کی کوشش بھی۔ اس دور تک آنے آنے زبان و بیان کے سب دھارے مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ قدیم اندازِ جدید طرز و اسلوب میں جذب ہو کر ایک نیا روپ دھار لیتا ہے۔ اشرف نوشاہی کے ہاں قدیم اور جدید دونوں رنگ الگ الگ بھی نظر آتے ہیں اور مل کر ایک ہوتے ہوئے بھی۔

پنجاب میں اردو کی داستان صرف حدودِ پنجاب تک محدود نہیں ہے بلکہ سارے برعظیم کے کونے کونے میں لپٹی ہوئی ہے۔ سودا کے معاصر فدوی لاہوری لکھنؤ میں دادِ سخن دے رہے ہیں۔ سرہند کے رہنے والے امام اللہ خاں یقین جو جہدِ الف ثانی کے بڑے بڑے اور نواب اظہر الدین خاں کے بیٹے ہیں ، سرزمینِ پنجاب سے تعلق رکھتے ہیں۔ جنت فروشوں کے جھگڑے کا مشہور شاعر بے نوا پشالی کا رہنے والا ہے۔ "چمنستان شعرا" کے مؤلف لچھمی لرائی شفیق لاہور کے کھتری تھے جن کے والد منسا رام ، جو خود بھی شاعر تھے ، لاہور سے اورنگ آباد چلے گئے تھے۔ نصاب کے "مضمر شعرا" سے معلوم ہوتا ہے کہ حیدر علی حیدر اور قاسم علی قاسم بھی پنجاب کے رہنے والے تھے۔ "تذکرۃ بے جگر" میں ان کے کلام کا نمونہ بھی ملتا ہے۔ میر اکبر علی اختر ، مصحفی و جرات کے شاگرد بھی پنجاب کے باشندے تھے۔ مصحفی کے شاگرد غلام شاہ مظلوم بھی یہیں کے رہنے والے تھے۔ "ریاض الفضا" میں ہد احمد لاہوری کا ذکر بھی آتا ہے۔

شاگردِ مومن غورشد احمد خورشید بھی ہیں کے باشندے تھے۔ میر جہن کے تذکرے سے معلوم ہوتا ہے کہ عزت کے شاگرد عبداللہ شہزاد پنجاب کے رہنے والے تھے۔ امام بخش ناسخ، عبداللہ حکیم لاہوری اور ”گل بکاولی“ کے مصنف خال چند بھی پنجاب کے مکین تھے۔ شیر علی انیسویں فارمول کے رہنے والے تھے۔ غرض کہ اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو ایک طویل فہرست ایسے شعرا و مصنفین کی مرتب کی جا سکتی ہے جو سرزمینِ پنجاب سے تعلق رکھتے تھے اور جنہوں نے دامنِ اردو کو وسیع سے وسیع تر کیا ہے۔ اردو اور پنجاب شروع ہی سے اسی طرح ایک لفظ کے دو رخ ہیں جس طرح اردو اور پنجابی ایک زبان کے دو روپ ہیں۔ اردو ادب کی جدید تحریکیں تو بڑی حد تک پنجاب ہی کی مرہونِ منت ہیں۔

بہر حال اردو شاعری کی روایت کے مطالعے سے، جو ناثہ پنتھیوں کے کلام اور پھر چھٹی صدی ہجری سے آج تک مسلسل سرزمینِ پنجاب پر جاری و ساری ہے، یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ زبان، جسے مسلمانوں نے بھی سے اٹھایا، سینے سے لگایا اور اپنی فتوحات کے ساتھ سارے برعظیم میں پھیلا دیا، ایک ایسی زبان تھی جو یہاں مختلف علاقائی زبانوں کے درمیان ایک بین المذاقائی زبان کی حیثیت سے شروع ہی سے موجود اور رائج تھی۔ اسی لیے آج تک پنجابی اور اردو ایک ہی زبان کے دو روپ نظر آتے ہیں۔ مغربی پاکستان کی سب زبانوں میں جو چیز مشترک ہے وہ اردو زبان اور اس کا ذخیرۃ الفاظ ہے جس میں اسلامی روح اس طرح سرایت کیے ہوئے ہے کہ اسلام اور اردو ایک دوسرے کے ترجمان اور علامت بن گئے ہیں۔

وہ سامراجی قوتیں جو پاکستان کو ٹکڑے ٹکڑے کرنے کی سازشیں کر رہی ہیں اسی لیے ”مختلف زبان“ آبادیوں کو ایک دوسرے سے الگ کرنے اور اپنا آلو سیدھا کرنے کی کوشش میں ہیں۔ ان کا بنیادی منصوبہ یہ ہے کہ اسلام اور اردو کو، جو آج تک جوڑنے اور متحد رکھنے کا کام کر رہے ہیں، کھینچ کر کمزور اور بے اثر کر دیا جائے۔ نتیجے میں اس ایک ہزار سالہ ”سام ثقافت“ کے قلبِ عظیم کی مضبوط دیواروں کی اینٹیں نفرت کی چھین سے خود بخود ایک ایک کر کے گر جائیں گی اور یہ وہ وقت ہوگا کہ سامراجی قوتوں کا شیر سب بیلوں کو ایک ایک کر کے کھا جائے گا۔ اسپین کی تاریخ سے ہمیں یہ سبق ملتا ہے۔ برعظیم میں باہر سے آنے والی قوموں اور فاتحین کی تاریخ بھی ہمیں یہی داستان سنا رہی ہے۔ کہاں ہیں باختر کے وہ یونانی، وہ چری راجپوت، وہ عظیم گوجر اور جاٹ جنہوں نے صدیوں اس برعظیم پر حکومت کی۔

کہاں ہیں وہ عظیم کشان، ساکا اور ہن؛ کہاں ہیں وہ عظیم لائح ابھیر جن کی زبان ابھیرنشی سارے برعظیم کی زبانوں کو جدید ہند آریائی زبانوں کے دائرے میں داخل کرنے کا سبب بنی۔ کہاں ہیں سہاتما گوتم بودھ کے پیرو جو سارے برعظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے تھے۔ سب کے سب اندرونی انتشار و اختلاف، باہمی نفرت اور ضعفِ اقتدار کے ساتھ سامراجی دباؤ، تشدد، جان و مال کے خوفِ زبان اور قوتِ جذب کے عمل سے رفتہ رفتہ صفحہ ہستی سے مٹ گئے: ع

کالے ہرنا چر گیوں شاہ حسین دے آیتے

اور اب ان کا نام تاریخ کی پرانی کتابوں میں عبرت کے لیے مدفون ہے اور ان کی تاریخ، اگر ہم شعور کی آنکھ کھول کر دیکھیں، آج بھی ہمارے لیے تازیانۂ عبرت ہے۔

ان سطور کے بعد آئیے اب ہم ”ہندہ میں اردو“ کی روایت کا سراغ لگاتے

ہیں۔



جب ہند بن قاسم نے سندھ کو فتح کیا تو یہاں ایک ایسی کھجڑی زبان تھی جو ہمسایہ اثرات بھی رکھتی تھی اور شوریسی بھی۔ اسی زبان کو، جو ملتان سے ساحل سمندر تک بولی جاتی تھی، اہل عرب سندھی کہتے ہیں۔ اور وہ زبان جو گجرات، راجپوتانہ، مشرقی و مغربی پنجاب اور وسطی ہند میں رائج تھی، ہندی کے نام سے موسوم تھی۔ دہر کے والد کے بارے میں ”تاریخ معصومی“ میں لکھا ہے کہ:

”او علم محاسبہ و لغات ہندی و ہندی خوب می دانست۔“

مسلمانوں کے آنے کے ساتھ مفتوح علاقے کی تہذیب، معاشرت اور زبان پر وہی اثر ہوا جو آریاؤں، ہمسایوں اور اہیروں کی فتوحات^۲ سے یہاں کی تہذیب اور زبانوں پر ہوا تھا۔ قباخ و مفتوح جب تہذیبی، معاشرتی، سیاسی اور لسانی سطح پر ایک دوسرے سے ملے تو ایک پیچ میل قسم کی زبان اپنے خد و خال اجاگر کرنے لگی تھی جس میں مادی، ایرانی، تورانی اور دوسری بولیوں نے مل جل کر لسانی کھجڑی پکانے کا عمل کیا تھا۔

عربوں کی حکومت سندھ و ملتان پر ۷۱۲ء سے ۱۰۲۶ء تک قائم رہی۔ انہوں نے اپنے نظام خیال کی قوت سے ان علاقوں میں وحدت کا تصور پیدا کر کے معاشرتی زندگی کی رفتار کو نہ صرف تیز کر دیا بلکہ تہذیبی و لسانی عوامل میں بھی ایک نئی روح بھونک دی۔ اس نئی سیاسی و معاشرتی صورت حال نے لسانی سطح پر ایک ایسی زبان کی ضرورت کو ابھارا جس کے ذریعے اس علاقے میں رہنے اور بسنے والی مختلف اقوام ایک دوسرے سے ابلاغ کر سکیں۔ سندھ کو جس اسلامی لشکر نے فتح کیا اس میں فارسی اور عربی بولنے والے لوگ شامل تھے۔ وہ عمل جو عربوں کی فتح نے سرزمین ایران میں کیا، وہی عمل سندھ میں کیا۔ یہ سیاسی تقاضا بھی تھا اور وقت کی اہم ضرورت بھی۔ ”عربوں نے جب ایران فتح کیا تو سیاسی و سرکاری اغراض کے لیے ایران کی مختلف زبانوں سے ایک زبان کو چن لیا۔ یہ زبان مشرقی ایران میں بولی جاتی تھی اگرچہ ہم غلطی سے اسے خطہ فارس کی طرف منسوب کرتے ہیں۔ اسی طرح جب مسلمان سندھ و پنجاب

سندھ میں اردو

(۱)

پنجابی، ملتان اور اردو کے اس قدیم گہرے اور حقیقی رشتے سے واقف ہو کر جب ہم پنجابی، ملتان اور سندھ کا جائزہ لیتے ہیں تو یہ بھی ایک دوسرے سے بہت قریب نظر آتی ہیں۔ اہل تحقیق^۱ کی رائے ہے کہ ملتان اور سندھ ایک دوسرے سے الگ ہونے سے پہلے ایک تھیں اور آج بھی سندھی بولنے والے کے لیے سرائیکی اور سرائیکی بولنے والے کے لیے سندھی زبان اجنبی نہیں ہے۔ جس طرح ملتان و پنجابی سے اردو کا گہرا رشتہ و تعلق ہے اسی طرح سندھی سے بھی اردو کا ویسا ہی بنیادی و قدیم رشتہ ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے لکھ چکے ہیں، اردو زبان پر اس علاقے میں تیزی سے پروان چڑھی جہاں مختلف اقوام کو سیاسی اور معاشرتی سطح پر، ایک دوسرے سے ملنے جلنے کی ضرورت پیش آتی۔ تاریخ شاہد ہے کہ مسلمانوں کی آمد سب سے پہلے سندھ میں ہوئی اور معاشرتی سطح پر ملنے جلنے کی ضرورت بھی سب سے پہلے یہیں پیش آتی۔ موہنجو دڑو کی طرح، آپ تاریخ کی گرد کی دبیز تہ نے اس تعلق سے پیدا ہونے والی زبان پر ظلمات ماضی کے چاڑ کھڑے کر دیے ہیں اور جو کچھ تھا وہ بھی نظروں سے اوجھل ہو گیا ہے۔ لیکن پھر بھی تاریخ کا مطالعہ کچھ نہ کچھ نشان دہی ضرور کرتا ہے جس سے واضح نتائج نکالے جا سکتے ہیں۔

جیسے برج بھاشا اور اودھی، شوریسی آپ بھرنش کی شاخیں ہیں، اسی طرح کیکنی اور ٹکی ہمسایہ آپ بھرنش کی شاخیں ہیں۔ اول الذکر شاخ نے سندھی اور ملتان کو دودھ پلایا اور دوسری نے لہندا اور پنجابی کو۔ شوریسی آپ بھرنش کا گہرا اثر پنجاب، راجپوتانہ اور گجرات کے ذریعے سندھ میں پھیل چکا تھا اور

۱۔ ملتان زبان اور اس کا اردو سے تعلق: ڈاکٹر مہر عبدالحق، ص ۲۷۳، اردو اکادمی پھولپور، ۱۹۶۷ء۔

۱۔ تاریخ معصومی: (فارسی): ص ۱۱۔
۲۔ تفصیل کے لیے اس جلد کی مجموعہ (اردو زبان اور اس کے بولنے کے اسباب) دیکھیے۔

پر قابض ہو گئے تو یہاں بھی جی ضرورت محسوس ہوئی ہوگی^۱۔“ سید سلیمان ندوی مرحوم کا بھی جی خیال ہے کہ :

”مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچے ہیں اس لیے قریب قریب قیاس یہی ہے کہ جس کو ہم آج اردو کہتے ہیں اس کا بولی اسی وادی سندھ میں تیار ہوا ہوگا۔۔۔ جس کی حد اس زمانے میں ملتان سے لے کر بہکتر اور ٹھٹھہ کے سوا مل تک پھیلی ہوئی تھی۔ موجودہ اردو ان ہی بولیوں کی ترقی یافتہ اور اصلاح شدہ شکل ہے ؛ یعنی جس کو آج ہم اردو کہتے ہیں اس کا آغاز ان ہی بولیوں میں عربی و فارسی کے میل سے ہوا اور آگے چل کر دارالسلطنت دہلی کی بولی سے ، جس کو دہلوی کہتے ہیں ، مل کر معیاری زبان بن گئی۔“^۲

اسی بات کو سید حسام الدین راشدی اس طرح دہراتے ہیں کہ :

”اردو ہندو مسلمانوں کی وہ مشترک زبان ہے جو مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد اور حکومت اور تمدنی روابط کی بدولت اس طرح وجود میں آئی کہ اسلامی زبانوں کے ہزارہا الفاظ ہندی زبانوں میں شامل ہو گئے اور اہل ہند ، ہندو ہوں یا مسلمان ، انہیں سمجھنے اور بولنے لگے۔ بے شبہہ اردو کو اپنی موجودہ معیاری شکل اختیار کرنے میں بہت مدت صرف ہوئی اور مختلف مدارج و مراحل سے گزرنا پڑا لیکن اگر اس کے وجود میں آنے کا وہ سبب ، جو اوپر بیان ہوا ، مسلم ہے تو یہ بھی مسلمہ حقیقت ہے کہ مسلمان سب سے پہلے سندھ میں آئے اور یہیں ان کی زبان عربی اور پھر فارسی کا ہندی زبانوں سے ارتباط و اختلاط شروع ہوا۔ لہذا یہ ایک واضح اور یقینی امر ہے کہ اردو کا اصلی مولد سندھ ہے۔“^۳

غرض کہ یہ زبان اپنی ابتدائی شکل میں سندھ و ملتان کے علاقے میں عربوں کے زیر اثر بنی شروع ہوئی۔ محمود غزنوی کے بعد جب آل غزنویہ نے سندھ و پنجاب اور میرٹھ تک کے علاقے پر اپنی حکومت قائم کر کے لاہور کو اپنا دارالحکومت بنایا تو یہ ”نئی زبان“ ۱۰۲۶ء سے ۱۱۸۲ء تک اپنے خد و خال

۱۔ پنجاب میں اردو : ص ۴۸۔

۲۔ نقوش سلطانی : ص ۳۱ - ۳۳ و ص ۴۴ - ۴۵ ، مطبوعہ کراچی۔

۳۔ اردو زبان کا اصل مولد — سندھ : رسالہ ”اردو“ کراچی ، اپریل ۱۹۵۱ء۔

اس علاقے میں بنانی متواتر رہی۔ غوریوں کے ساتھ جب دہلی زیرِ نگیں آ گیا اور قطب الدین ایبک برِ عظیم کا چہلا بادشاہ بنا تو اختلاط و ارتباط کا عمل اور تیز ہو گیا۔ ۱۲۱۰ء میں التمش اپنا دارالحکومت لاہور سے دہلی لے آیا اور اسی کے ساتھ پنجاب ، ملتان اور سندھ کی اس کھچڑی زبان کا اقتدار دہلی پر بھی قائم ہو گیا۔ یہاں اس کا واسطہ دہلی اور اس کے قرب و جوار میں بولی جانے والی بولیوں سے پڑا جنہوں نے اس کی پشت ، ساخت اور شکل و صورت کو شدت سے متاثر کر کے اسے ایک نیا روپ دے دیا۔ مسلمانوں کی فتوحات کے ساتھ یہ زبان گجرات ، دکن ، مالوہ اور دوسرے علاقوں میں بھی پھیل گئی اور سارے برِ عظیم میں واحد مشترک زبان کی حیثیت سے ابھرنے لگی۔ جو کام ایک زمانے میں اپ بھراش نے اور پھر شورسینی اپ بھراش نے ملک گیر سطح پر انجام دیا تھا ، وہی رابطے کی زبان کا کام اس نے انجام دیا اور آج تک دے رہی ہے۔ چھ تغلی کے آخری زمانے میں جب دکن شمال سے کٹ گیا تو جہمی سلطنت کے قیام (۱۳۴۷/۱۳۴۸ء) کے ساتھ دکن میں آزادانہ طور پر ، نئے لسانی اثرات کو جذب کر کے ، پرورش پاتی رہی اور جلد ہی تخلیقی ادب کی سرحدوں میں داخل ہو گئی۔ اورنگ زیب عالمگیر کی فتح دکن کے بعد جب شمال اور جنوب مل کر ایک بار پھر ایک ہو گئے تو دکنی زبان و ادب کی روایت شمال کی ترقی یافتہ زبان سے مل کر ایک نئے معیار سے آشنا ہوئی جو سارے برِ عظیم کے لیے یکساں طور پر قابل قبول تھا۔ اگر ہم اس زبان کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ اس زبان نے قدم قدم چل کر سارے برِ عظیم کا سفر طے کیا ہے اور ہر علاقے کی زبان سے مل کر اس کی خصوصیات کو اپنے اندر جذب کیا ہے۔

(۲)

آئیے اب اس پس منظر میں سندھ کی صورت حال کا جائزہ لیں : ۱۲/۵۹۷ء میں نوجوان عرب سپہ سالار محمد بن قاسم نے سندھ کے راجا داہر کو شکست دے کر سندھ و ملتان فتح کر لیا۔ فتح سندھ کے اثرات گہرے اور دور رس تھے۔ یہ پہلا موقع تھا کہ عربوں اور ایرانیوں کو یہاں کے لوگوں سے مل جل کر رہنے کی ضرورت پیش آئی تھی۔ عرب فاتحین میں نئے نظام خیال اور عقیدے کی آگ روشن تھی اور ابھی تک خود غرضیوں کی ریت نے اس آگ کو بجھانے کا عمل شروع نہیں کیا تھا۔ مسلمان آئے تو یہاں مستقل طور پر آباد ہو گئے۔ فاتح و مفتوح کا رشتہ جلد ختم ہو گیا اور معاشرتی ، تہذیبی و لسانی ارتباط و اختلاط کا عمل شروع ہو گیا۔

سو برص کے اندر اندر ایسے عالم نظر آئے لگے جو یہاں کی زبانوں سے خوب واقف تھے اور سندھی، ہندی، عربی اور فارسی کے ماہر تھے۔ بزرگ بن شہر یار نے ”عجائب الہند“ میں لکھا ہے کہ یہاں کے راجا نے جو جورا اور کشمیر بالا اور کشمیر زبیری کے علاقوں پر قابض تھا، منصورہ کے امیر منصور عبداللہ بن عمر بن عبدالعزیز کو خط لکھ کر فرمائش کی کہ ہندی زبان میں اس کے لیے اسلامی احکام و قوانین کی تفسیر و تشریح کی جائے۔ عبداللہ نے منصورہ کے ایک آدمی کو، جو عراق کا رہنے والا تھا لیکن جس کی پرورش و پرداخت ہندوستان میں ہوئی تھی، بلایا اور راجا کی فرمائش بنائی۔ اس عراق عالم نے ایک قصیدہ تیار کیا اور اس میں وہ تمام باتیں، جو راجا چاہتا تھا، بیان کر دیں اور راجا کے پاس بھیج دیا۔ راجا نے اسے بہت پسند کیا اور قصیدہ نگار کو اپنے پاس بھیجنے کی فرمائش کی۔ منصور عبداللہ نے اسے راجا کے پاس بھیج دیا۔ تین سال بعد جب وہ واپس آیا تو اس نے بتایا کہ راجا نے اس سے ”ہندی زبان“ میں قرآن مجید کی تفسیر لکھنے کی فرمائش کی تھی جو اس نے پوری کر دی ہے۔ ”عجائب الہند“ ۲ کے الفاظ یہ ہیں :

”ان یفسر لہ شریعتہ الاسلام بالہندیہ“

”شریعت اسلام کا ہندی میں حال لکھو“

”ان یفسر لہ شریعتہ القرآن بالہندیہ“

”قرآن کا ہندی میں مطلب بیان کرے“

ہندی و سندھی کا وہ فرق یاد رہے جو ہم نے راجا داہر کے والد کے سلسلے میں ”تاریخ معصومی“ کے حوالے سے پہلے لکھا ہے کہ ”او عالم محاسبہ و لغات سندھی و ہندی خوب سی دانست“۔ ”عجائب الہند“ ۵۲۷ کی تصنیف ہے۔

اصطخری، جو ۹۵۱/۵۳۴ع میں یہاں آیا، لکھتا ہے کہ ”سندھ کے مشہور شہروں میں منصورہ ہے اور سندھی زبان میں اس کا نام ”برہمن آباد“ ہے۔۔۔ لوگ تجارت پیشہ اور سندھی اور عربی زبانیں بولتے ہیں“۔ وہ یہ بھی لکھتا ہے

۱۔ ہندوستان عربوں کی نظر میں : جلد اول، ص ۱۹۳-۱۹۵، مطبوعہ دارالمصنفین اعظم کٹھ۔

۲۔ عجائب الہند : از بزرگ بن شہریار، ص ۳، بحوالہ نقوش سلطانی، ص ۵۹ و ص ۲۱، مطبوعہ کراچی۔

۳۔ ہندوستان عربوں کی نظر میں : جلد اول، ص ۳۶۵ و ۳۸۶۔

کہ ”منصورہ، ملتان اور ان کے مضافات کے باشندوں کی زبان سندھی اور عربی ہے۔ مکران والوں کی زبان فارسی و مکرانی ہے“۔
اصطخری کے اس بیان سے کئی زبانوں کے ایک ساتھ رائج ہونے کا پتا چلتا ہے۔ اور ظاہر ہے کہ اس میں ملتے جلتے سے ایک زبان کے الفاظ دوسری زبان میں شامل ہو کر ایک ایسی زبان کا بیولٹی تیار کرنے میں مدد کر رہے ہوں گے جس کی مدد سے ایک مشترک زبان کی معاشرتی ضرورت پوری ہو سکے۔ خود ”برہمن آباد“ کا مرکب اس نئی مشترک زبان کے بیولے کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ اس مرکب میں دو تہذیبیں مل کر ایک تیسری تہذیب کی طرف قدم بڑھا رہی ہیں اور ایک ایسی زبان کو ابھار رہی ہیں جو تیسرے کلچر کی مشترک زبان بننے کی صلاحیت رکھتی ہو۔

۹۸۵/۵۲۷ع میں بشاری مقدسی نے لکھا کہ ”ملتان بھی منصورہ کی طرح ہے مگر منصورہ زیادہ آباد ہے۔۔۔ فارسی زبان عموماً سمجھی جاتی ہے“۔
عربی فارسی کے ہر دم استعمال نے ایک مشترک زبان کو ابھرنے بڑھنے اور پھیلنے میں بہت مدد دی اور دو تین سو سال کے اندر اندر وہ اس قابل ہو گئی کہ اس میں شعر و شاعری بھی کی جا سکے۔ کالنجر کے راجا اندا نے سلطان محمود کی مدح میں ہندی ہی میں اشعار لکھے اور بادشاہ کے پاس بوجوائے۔ ”تاریخ فرشتہ“ کے الفاظ یہ ہیں کہ ”اندا زبان ہندی در مدح سلطان شعرے گفتہ نزد او فرستاد۔ سلطان آنرا بفضلائے ہند و عرب و عجم کہ در ملازمت او بودند، نمودہ ہمگی تحسین و آفرین کردند۔“ ظاہر ہے کہ یہ زبان ہندی وہی تھی جس کے الفاظ شعرائے فارسی کے کلام میں سرایت کر گئے تھے اور جو آج بھی اردو زبان میں رائج ہیں : مثلاً حکیم سنائی (۵۶۴ھ - ۱۰۷۵/۵۵۵ع - ۱۱۵۰ع) کا یہ شعر دیکھیے :

اسامی درین عالم است از نہ حاشا چہ آب و چہ نان و چہ میہ و چہ پانی
یا مسعود سعد سلمان (م - ۱۱۲۱/۵۵۱۵ع) کا یہ مصرع دیکھیے : ع

برآمد از پس دیوار حصن ”مارا مار“

”پانی“ کا لفظ آج بھی اردو زبان میں ہر شخص کی زبان پر چڑھا ہوا ہے۔ آب، نان، میہ، اسامی، عالم، حاشا، یہ وہ الفاظ ہیں جو اردو کے ذخیرۃ الفاظ میں

۱۔ ہندوستان عربوں کی نظر میں : جلد اول، ص ۳۷۵۔

۲۔ ایضاً، ص ۳۹۰۔

معاشرتی اختلاط سے شامل ہو گئے ہیں۔ اسی طرح ”مارامارا“ کے الفاظ آج بھی اسی طرح استعمال ہوتے ہیں۔ اصطخری ”نیبو“ کے ذکر میں لکھتا ہے کہ سندھی زبان میں اسے ”لیموں“ کہتے ہیں۔ یہ لفظ آج بھی سندھی زبان میں اسی طرح استعمال ہوتا ہے۔ پرویسر محمود شیرانی نے ایسے الفاظ کی ایک طویل فہرست غزنویوں اور سلطنتِ دہلی کے زمانے کی فارسی تصانیف سے مرتب کی ہے جن کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ فارسی زبان میں سینکڑوں الفاظ اس زبان کے داخلی ہو گئے تھے۔

سندھ کی اس ملی حلی زبان کا ایک قدیم ترین نمونہ شمس سراج عقیق^۲ کی ”تاریخ فیروز شاہی“ میں ملتا ہے۔ یہ تعلق نے ۱۳۵۰/۵۷۱ء میں ٹھٹھہ پر حملہ کیا اور اسی حملے کے دوران مر گیا۔ دس برس بعد فیروز شاہ تغلق نے حجام کیا اور وہ ناکام و ہزار ہو کر واپس لوٹا۔ اس سے ٹھٹھہ والے اتنے خوش ہوئے کہ یہ فقرہ زبانِ زردِ خاص و عام ہو گیا :

”برکت شیخ پٹھا، ایک ’موا ایک ٹٹھا“

جس کے معنی یہ ہیں کہ شیخ پٹھا (۵۶۰—۵۹۰/۱۱۶۳—۱۲۰۹ء) کی برکت سے ایک مر گیا اور ایک بھاگ گیا۔ ”برکت“ اور ”موا“ تو آج بھی اردو زبان کے مروج ذخیرۃ الفاظ میں شامل ہیں اور ”ٹٹھا“ راجستھانی اور پنجابی وغیرہ میں ہمیشہ سے مستعمل ہے۔ اس فقرے کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ اس میں ”برہمن آباد“ کی طرح، جس کا ذکر اوپر آچکا ہے، کئی زبانیں مل کر ایک نیا سنگم بنا رہی ہیں۔ یہی مزاجِ اردو زبان کا مزاج ہے۔

شیخ لویہ بھکتری نے، جو نہ صرف سندھ میں پیدا ہوئے بلکہ جن کے آبا و اجداد کا وطن بھی بھکر تھا، ۵۱۰۶۰—۵۱۰۶۱/۱۷۴۷—۱۷۴۸ء میں ”ذخیرۃ الخوانین“ کے نام سے دور مغلیہ کے نامور لوگوں کے حالات مرتب کیے۔ اس تصنیف میں اکثر ایسے الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو اُس زمانے کی زبان کے عام الفاظ تھے اور سندھ میں اردو نے قدیم کے خد و خال پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ”ذخیرۃ الخوانین“^۳ سے ایسے چند جملے یہاں لکھے جاتے ہیں :

(۱) ”نواب صف شکن خاں ولد سید یوسف خاں رضوی تھانہ داہی

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول، ص ۵۳ تا ۱۰۱۔

۲۔ تاریخ فیروز شاہی : ص ۳۳۱، مطبوعہ دارالطبع جامعہ عثمانیہ سرکار، ۱۹۳۸ء۔

۳۔ ذخیرۃ الخوانین : (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

آجھا داشت۔“

(۲) ”خنجر بیگ چغتائی امرائے قدیم این سلسلہ بود۔ در جنوں جزایات و علم حکمت خصوصاً در موسیقی ممتاز بود و طبع نظم داشت۔ در باب آکھاڑہ مثنوی مشہور دارد۔“

(۳) راجہ رام داس کچھوڑہ کے بیان میں ہندی زبان کا ایک دوہا بھی شیخ فرید بھکری نے نقل کیا ہے :

”کب (کوی) گنگ باد فروشی کہ در بند قرین او گزشتہ بیت بزبان ہندی در مدح او گفتہ۔ مطلعش این است۔

کہاں لویکھاں کروں او دات رامداس تیری

دیبی مال کون حمال ہیریت ہیں“

(۴) ”دیانت رائے مہتہ پر جی نام داشت۔ تارکر دنیا گشت و بلباس ستامیاں در آمد۔“

(۵) ”در تہ را بحسب آب و ہوا و میوہ ترشحات ہاراں بہشت روئے زمین میتوان گفت و در ہر خانہ بھتی شراب و آواز دھولکی است۔“

(۶) حکیم علی کے بیان میں ایک جگہ ”پوری“ (پڑیا) کا لفظ استعمال کیا ہے :

”حکیم یک پوری دارو را در کوزہ آب انداختہ ہم آب بستہ شد۔“

(۷) ”ذخیرۃ الخوانین“ میں ایک جگہ ہندی زبان کا حوالہ اس طرح آتا ہے کہ :

”سر را برداشتہ بزبان ہندی ’رسید کہ اوتار راجہ رام چند شد۔“

(۸) میر محمد فاضل کے سلسلے میں لکھا ہے کہ وہ ہندی زبان میں فصاحت کے ساتھ ”کافی“ لکھتا تھا جو مقبول تھی۔ شیخ فرید بھکری کے الفاظ یہ ہیں :

”دوم میر محمد فاضل (ابن میر صفائی) شعر بزبان ہندی از قسم کافی بکمال فصاحت میگفت و قبولیت داشتہ۔“

”ملا“ عبدالقادر بدایونی کے ایک بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ سندھی فقیر ہندی گیت گئے ہوئے سارے پر عظیم میں بھرتے تھے۔ ”ملا“ بدایونی نے لکھا ہے کہ شیخ تلقین فرما رہے تھے کہ اتنے میں :

”برخلاف روش شیخ دو درویش ہندی از بیرون در اقصاء سرود ہندی

باوازیے حزین خراسیدہ میگردند و حال یرمن از تاثیر آن وقت متغیر
شد۔“

سید محمد میر عدل اکبری کے منصب داروں میں تھے۔ ۱۵۷۵/۹۸۳ع میں بھکر و سندھ کے گورنر بنا کر بھیجے گئے لیکن دو ہی برس بعد پچاسی سال کی عمر میں وفات پا گئے۔ اُن کے پانچ لڑکے تھے۔ سید ابوالفضل، سید ابوالقاسم اور سید ابوالعالی وغیرہ۔ سید ابوالقاسم اور ابوالعالی نے راجہ جے مل فتح شکوہ کے مقابلے میں جو بہادری کے کارنامے انجام دیے، یہ دوہے ۲ سندھ، راجستھان اور شمالی ہند میں مشہور ہو گئے:

دل بادل کنجرو گھنا فوج کانر نوکالے
عادل محمد کے سہیلی مسندر قاسم شاہے
بڑی دھماکے چوٹ تھرتھر کانٹے کوٹ
..... جائے چھنے کھر اوٹ
دھنٹ پکڑے جائے چھپو ہندو ہے دھر لاج
جرم کا ہندولا یو چھٹا جیسے معالی قاسم باج
نارے ہم چلیں تم چلے چلے خان سلطان
معالی قاسم جب چاہیں جب پیچھم آیکھو یہاں

ہمایوں کے زمانے میں جب سندھ کے حالات خراب ہوئے تو دو سندھی عالم شیخ قاسم اور شیخ طاہر سندھ کے قصبہ ہاتری سے ۱۵۸۳/۹۹۵ع کے قریب ہجرت کر کے احمد آباد اور وہاں سے ایلچپور (برار) میں جا کر آباد ہو گئے۔ اُن کے صاحبزادے شیخ عیسیٰ (۵۹۶۲-۱۰۳۱/۱۵۵۳ع-۱۶۲۱ع)، جو مسیح الاولیاء کے نام سے مشہور ہیں، والی خاندیس شاہ قاروق کے یار بار کہنے سے برہان پور چلے آئے۔ برہان پور میں ایک پورا محلہ ”سندھی پورہ“ کے نام سے آج تک موجود ہے۔ ۳۔ مسیح الاولیاء کا یہ دوہا اُن کے ملفوظات میں محفوظ ہے۔ شیخ برہان الدین راز الہی نے فرمایا کہ:

”روزے بمالی حضرت مسیح الاولیاء التماس نمودہ شد کہ دنیا چھ باشد

- ۱۔ منتخب التواریخ: حصہ سوم، ص ۲۲، مطبوعہ کالج پریس کلکتہ، ۱۸۶۹ع۔
- ۲۔ تاریخ اسرود: جلد اول، از محمود احمد عباسی، ص ۳۰۹، مطبوعہ دہلی۔
- ۳۔ برہانپور کے سندھی اولیاء: سید محمد مطیع اللہ راشد برہانپوری، ص ۷۷، مطبوعہ سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد۔

ثا بدان اجتناب نمودہ آید۔ فرمودند۔ دوپڑہ

جے ہر کون ہسراوے سہی دنیا نانوں اسی کا کہی“

غرض کہ ان شواہد کے ٹکڑوں کو جوڑ کر جب دیکھا جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ مسلمانوں کے آنے کے بعد سرزمین سندھ پر ایک ایسی زبان کا رواج ہو گیا تھا جس میں ایک زبان کے بولنے والے دوسری زبان کے بولنے والے سے اظہار مدعا کرتے تھے۔ محمد بن قاسم سے لے کر دور مغلیہ تک اس زبان کا رواج اور اثر و نفوذ بڑھتا گیا اور یہ ایک ایسی زبان بن گئی جو عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ جیسے سندھ کے عمرکوٹ میں پیدا ہونے والا چھ آگے چل کر شہنشاہ ہند اکبر اعظم کے نام سے مشہور ہوا، اسی طرح سندھ و ملتان میں پروان چڑھنے والی یہ زبان پنجاب اور ترک افغانوں کی توانائیوں کو جذب کر کے صدیوں بعد دہلی پہنچی اور وہاں کی بولیوں سے نیا رنگ و نور لے کر جلد ہی مسلمانوں کی فتوحات کے ساتھ سارے برعظیم کی مشترک زبان بن گئی اور اب بارہ سو سال بعد پھر اپنے وطن مالوہ واپس آکر دائرہ کو مکمل کرتی ہے جو محمد بن قاسم کی فتح سندھ ۱۲/۵۹۳ع کے فوراً بعد سے بنتا شروع ہوا تھا۔

(۳)

سندھ میں اردو شاعری کی روایت خود سندھی شاعری کی تحریری روایت سے زیادہ قدیم ہے۔ سندھی زبان میں قدیم شاعری کے نمونے شاید اس لیے نہیں ملتے کہ، شمالی ہند کی طرح، یہاں بھی علمی و ادبی زبان کی حیثیت سے، صرف و محض فارسی کا دور دورہ تھا اور دوسرے یہ کہ انگریزوں نے فتح سندھ (۱۸۴۳ع) کے بعد اس زبان کے رسم الخط کو مدون کیا اور لکھنے کے لیے باون حروف مقرر کیے۔ اسی لیے سندھ میں فارسی تصانیف کا بیش بہا ذخیرہ آج بھی موجود ہے۔ جیسے مسعود سعد سلمان اور ابیر خسرو کا ہندوی کلام ناقدری زمانہ کے باعث ضائع ہو گیا اور فارسی کلام آج تک محفوظ ہے، ایسے ہی سندھی کے قدیم نمونے بھی ضائع ہو گئے۔ تاریخ میں مذکور ہے کہ ستوں کے دور سکوت میں حماد بن شیخ رشید الدین جہانی نے، جو شیخ جمال اوج والے کے نواسے تھے، جوش اور وجد میں آکر جام تماچی اور اُس کے بیٹے کے حق میں سندھی ایبات میں دعا فرمائی تھی لیکن یہ اشعار بھی آج ناپید ہیں۔ شاہ عبدالکریم بلوچی والے (م۔ ۱۱۳۰ھ/۱۷۱۷ع) نے سب سے پہلے کبیر کے دوہوں کی پیروی میں سندھی میں ”دوہڑے“

لکھے اور ان کے بعد شاہ عبداللطیف بھٹائی (م - ۱۱۹۵/۱۷۵۲ع) نے سندھی شاعری کو دوڑوں اور ابیات کی شکل میں ایک نئی زندگی بخشی۔ سید ثابت علی ملتانی (۱۱۵۳-۱۲۲۵ھ/۱۷۴۰-۱۸۱۰ع) پہلے شاعریں جنہوں نے دوڑوں کی بحروں کو چھوڑ کر عربی عروض کے قافیہ و بحر کے مطابق سندھی و سرائیکی زبان میں شاعری کی۔ ثابت علی کی پیروی میں خلیفہ گل محمد (۱۲۲۴-۱۲۷۳ھ/۱۸۰۹-۱۸۵۹ع) نے باقاعدہ اپنا دیوان مرتب کیا۔ خلیفہ گل محمد سندھی کے پہلے صاحب دیوان شاعر ہیں۔ ان کے بعد سچل سرمست (۱۱۵۲-۱۲۴۲ھ/۱۷۳۹-۱۸۲۸ع) کا نام آتا ہے جنہوں نے 'بلھے شاہ' کی پیروی میں سندھی میں "کافیاں" لکھیں۔ سچل سرمست سندھی میں "کافی" کے موجد ہیں۔ ثابت علی نے بھی اردو میں شاعری کی لیکن سچل سرمست سے تو ایک ہورا دیوان یادگار ہے۔ اس پس منظر میں دیکھیے تو سندھ میں اردو شاعری کی تحریری روایت "ملا" عبدالحکیم عطا ٹھٹھوی (۱۱۰۰-۱۱۸۰ھ/۱۶۳۰-۱۷۷۰ع) کی اردو شاعری میں نظر آتی ہے جو شاہ عبدالحکیم بلڑی والے سے مقدم ہیں۔

سندھ ہمیشہ علم و ادب کا مرکز رہا ہے اور برعظیم و ایران کے بے شمار شعرا اور اہل علم و فضل نے اس سرزمین کو اپنے قدوم میمنت لزوم سے شرف بخشا ہے۔ مرزا حائب، علی حزیں، والدہ داغستانی، عبدالجلیل بلگرامی، سید غلام علی آزاد بلگرامی، سید محمد شاعر بلگرامی اور سید فضائل علی خاں بے قید و لوگ ہیں جن کے نام نامی آج بھی برعظیم کی تاریخ میں محفوظ ہیں۔ "مقالات الشعرا" میں، جو سندھ کے فارسی شعراء کا تذکرہ ہے، اور جس کے نامور مصنف میر علی شیر قانع ٹھٹھوی ہیں، ایسے بہت سے شعرا کا ذکر ملتا ہے جنہوں نے فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شاعری کی۔ "ملا" عبدالحکیم عطا، حفیظ الدین علی، جعفر علی پینوا، محمد سعید راہبر، عبدالجلیل بلگرامی، غلام علی آزاد بلگرامی، میر محمد صابر، معین الدین تسلیم و بیراکی، حیدر الدین کابل، خود صاحب مقالات الشعرا، میر علی شیر قانع، پیرسرام، شتری، آفتاب رائے رسوا، حسام الدین حسام لاہوری، میر سید محمد شاعر بلگرامی، حکیم میر اسد اللہ خان غالب اور عبدالسبحان نائز کے نام قابل ذکر ہیں۔ "مقالات الشعرا" کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ سندھ میں فارسی کے ساتھ ساتھ اردو کا بھی چرچہ تھا اور اس کا سبب یہ تھا کہ یہ وہ زبان تھی جو سندھ کو برعظیم کے دوسرے علاقوں سے ملانے کا کام انجام دیتی تھی۔ خود شاہ عبداللطیف بھٹائی (م - ۱۱۶۵/۱۷۵۱ع)

کی زبان ایسی ہیچ میل زبان ہے جس میں پنجابی، بلوچی، سرائیکی، کچھلی، لاڑی، تھریلی، بروہی، راجستھانی اور اردو ہندی کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ لوگ شاہ لطیف کے کلام کے اکثر حصوں کو مشکل سے سمجھتے ہیں۔ "تاریخ شعراء سندھ" میں محمد ہدایت علی تارک نے لکھا ہے کہ "شاہ کا کلام قدیم زبان کی وجہ سے ایسا مشکل ہے کہ قرب و جوار کے لوگ تو بالکل نہیں سمجھتے بلکہ وہی سندھی جو بہت با علم ہوں، سمجھ سکتے ہیں۔" اسی کے پیش نظر سندھ کے نامور عالم مرزا قلیچ بیگ (م - ۱۹۲۹ع) نے شاہ کے کلام کے مشکل الفاظ اور ان کے معانی "لغات لطیفی" کے نام سے شائع کیے تھے۔ شاہ لطیف نے اپنے کلام کو مخصوص سُرروں کے مطابق ترتیب دیا ہے جیسے سُرکلیان، سُرین، سُرکھیات، سُر سورنہ، سُر رام کلی، سُر ہلاول وغیرہ۔ شاعری کو سُرروں کے مطابق ترتیب دینے کا رواج تصوف کے زہراثر قدیم اردو کی پہلی باقاعدہ شری روایت ہے۔ نویں صدی ہجری کے اوائل میں یہ روایت گجرات کے شاہ باجن (۵۹۰-۵۹۱۲ھ/۱۱۸۸-۱۲۰۶ع)، قاضی محمود دریانی (۵۸۷-۵۹۳۱ھ/۱۱۶۹-۱۲۵۳ع) اور شاہ علی محمد جیو کام دھنی (م - ۵۹۷۳/۱۱۹۵ع) کے ہاں مانی ہے جنہوں نے اپنے کلام کو "در مقام رام کلی، در پردہ ہلاول، در دھناسری، در مقام سارنگ، در مقام توڑی، در مقام کدارہ" وغیرہ کے تحت مرتب کیا ہے۔ یہ کلام بنیادی طور پر گانے بجانے کے لیے ہوتا تھا جس میں صوفیانہ خیالات نظم کیے جاتے تھے اور شوق کی گرمی اس میں اثر و تاثر کو جگات تھی۔ یہ روایت دکن میں ہمیں چھٹی سلطنت کے آخری دور کے صوفی شاعر میراجی شمس العشاق (م - ۵۹۰۲/۱۱۹۶ع) کے ہاں بھی ملتی ہے اور برہان الدین جامی (م - ۵۹۹۰/۱۵۸۲ع)، شاہ داؤد (م - ۵۹۶۸/۱۶۵۷ع)، اور امین الدین اعلیٰ (م - ۵۹۸۵/۱۶۷۴ع) تک جاری و ساری رہتی ہے۔ "گرو گرنٹھ صاحب" میں بھی شاعری کی اسی ہیئت کو استعمال کیا گیا ہے۔ اس طرح شاہ عبداللطیف بھٹائی کا کلام، ہیئت کے اعتبار سے بھی، اردو شاعری کی قدیم ترین روایت سے وابستہ ہے۔

شاہ کے کلام میں جاچا ہندی دوہرے ملتے ہیں اور ان کے کلام میں استعمال ہونے والے سینکڑوں الفاظ سندھی اور اردو کا مشترک سرمایہ ہیں؛ مثلاً جگت،

۱- تاریخ شعراء سندھ: محمد ہدایت علی تارک، ص ۱۷، مطبوعہ عزیز المطابع، برقی پریس جواہرپور، ۱۹۳۵ع۔

رات ، قیل قلیل (پہللیں) ، طمنہ ، سپاگ ، ڈولا ، آمن ، آرام ، ہرزا ، ہلنگ ،
پرانہ ، ساج ، صباح ، حال قربان ، سریر ، آلیا ، لکھا (قدیم دکنی اردو کی طرح) ،
فراق ، سیج ، داتا ، وسیلو (وسیلہ) ، مشاہدو (مشاہدہ) ، مستورات ، ساتھی ، جالناہار
(قدیم اردو میں ”ہار“ لگا کر کثرت سے اسم فاعل بنائے گئے ہیں جیسے سرجنہار ،
لکھن ہار ، پھانن ہار وغیرہ) ، لوازا ، مسیت (مسجد) مسیت کا لفظ میر تقی میر نے
بھی استعمال کیا ہے) ، پرت ، قلب ، قرب ، سہار ، قطار ، صدقو (صدقہ) ، بندہ ،
کارن ، نصیب ، تازو (تازہ) ، ڈیرا ، ملاقات ، مقابل ، بیگانہ ، الکے ، عرض ، آس ،
ساعت ، صبر ، راجا ، رنگ محل ، اشارو (اشارہ) ، پٹی رات ، دانی ، درماندی ،
غفلو (غفلہ) وغیرہ وہ چند الفاظ ہیں جو ہم نے ”شاہ جو رسالہ“ کے پندرہویں
صفحات کی سرسری ورق گردانی سے لیے ہیں ۔

”سریراکی ہندی“ کو چھوڑ کر ، جس کے بارے میں سندھ کے اہل علم کا
خیال ہے کہ یہ الحاق کلام ہے ، (اس میں دوسرے شعرا کے منتخب ہندی
دوبروں کو ”سریراکی“ کے مطابق اسی طرح ترتیب دیا گیا ہے جیسے ”سر سورٹھ اور
”سر کہمبات وغیرہ کو) جب ہم شاہ کے بقیہ کلام پر نظر ڈالتے ہیں تو وہاں بھی
ہندی اثر ملا جلا ، ہاتھ میں ہاتھ ڈالے اور دوسری زبانوں کے ساتھ آنکھ پھولی
کھیلنا نظر آتا ہے ۔ شاہ کا کلام مختلف لسانی اثرات کو گھلانے ملانے کا ایک
تخلیقی عمل ہے ۔ لسانی سطح پر اس آنکھ پھولی کی یہ چند مثالیں دیکھیے :

(۱) کہن آکھاں کوئی نہ بتاوے بات

ہی وانا نوں لوگوں نے اپنی صاحب دی ۔۔۔ (ص ۲۲۴)

(۲) ہم سوں ساتھ گیا ہے ہم سوں میل کیا ہے جو کچھ کرنا کر رہیاں کے گیو
فانلو زنگوں زود یائی ، مرد زن جہ مات کیا لکنا لوک لیا ہے ۔

(ص ۱۲۳)

۱۔ شاہ کے کلام کے یہ حوالے (الفاظ اور اشعار دونوں کے) ۱۸۶۷ء کے اس
مطبوعہ نسخے سے لیے گئے ہیں جو پہلی بار قاضی ابراہیم نے بمبئی سے شائع
کیا تھا ۔ اس سے پہلے ٹرسپ نے ۱۸۶۶ء میں ”شاہ جو رسالہ“ جرمنی سے
چھپوایا تھا ۔ اردو میں ”رسالہ“ شاہ عبداللطیف“ کے نام سے شیخ ایاز نے
منظوم ترجمہ کیا جو ۱۹۶۳ء میں سندھ یونیورسٹی حیدر آباد سے شائع ہوا ۔
(جمیل جالبی)

(۳) داغ صحنے پر غم کا ہے ماتم کا باغی
چنڈ لے آیا خبر لے آیا سوز کرو شاہ قاسم کا (ص ۱۱۴)

(۴) مہندی لاون ڈے شاہ جی مہندی لاون ڈے

قاسم شاہ سیج وچھاو دی ڈے

مہندی تیدی رنگ رنگیلی چوٹھا لال گلال

ماپی ڈنٹی سہرا خبر نمائیدی نال (ص ۱۱۴)

ورد وظیفہ رسریا نہ کار ہی نماز (ص ۳۵۳)

(۶) جے بھائییں جوگی تھیاں تان ونجھاء چھڈ وچرد

محبت مندو منجہ دل میں دکھائے دود

افت رکھ الکھ سہی اندر میں افزود

وحدت کے وجود میں نالگا کر نمود

نی کر کون نفس کے ذلت ڈبئی زود

تھی خفی سے خشنود تہ ناگوار میں لائے کے (ص ۲۹۹)

دو مثالیں اور دیکھیے :

(۷) کبھی کروں بھیرے کھلا گلی میرے

کیوں نہیں آندا کیوں نہیں جاندا میں عاجز ہندی نمائیو جبری

(ص ۳۰۰)

(۸) کون بھی کچھ دلدار ہادی بنا کون بھیے اللہ والی کرم کرے گا

رہ دلیاں دا قل کھولے گا

ابھی گالیاں چنگیاں لوکو یار اسائے دل دا

روز ازل گن عشق پر لوسوں نام سالیں دا

درس کدھو میں رتی رمز لیناں دی لوکو لوک واقف نہیں تل دا (ص ۵۰۵)

یہاں عشق کی وہی آگ روشن ہے جو گجری اردو کے قاضی محمود دریائی

اور شاہ جیو گام دھنی کے ہاں نظر آتی ہے ۔ ان مثالوں سے یہ بات بھی سامنے آتی

ہے کہ خود شاہ لطیف کے کلام میں یہ زبان کیا کردار ادا کر رہی ہے اور

شاہ صاحب کا اس زبان سے کتنا گہرا تعلق تھا ۔ اس نقطہ نظر سے شاہ کا کلام

لسانی مطالعے کے ائے نئے پہلوؤں کو سامنے لانا ہے اور کسی صاحب نظر کا

منتظر ہے ۔

جیسا کہ گزر چکا ہے ، سندھ میں اردو شاعری کی روایت کا پتا تاریخ اور تذکروں سے چلتا ہے لیکن یہ تذکرے چونکہ بنیادی طور پر فارسی شعرا کے ہیں اس لیے ان میں فارسی نمونہ کلام تو دیا گیا ہے لیکن سوائے ایک آدھ جگہ کے ، اردو اشعار کے نمونے نہیں ملتے ۔ صرف اتنا لکھ دیا گیا ہے کہ فلاں شاعر ہندی میں بھی شعر کہتا تھا ۔ جن شعرا کا اردو کلام ان تذکروں میں آ گیا ہے اُن میں ’ملا‘ عبدالحکیم ٹھٹھوی^۱ (۱۰۰۰ھ - ۱۱۱۰ھ/۱۶۳۰ع - ۱۷۲۷ع) سب سے قدیم ہیں ۔ عطا نے طویل عمر پائی ۔ اُن کا زمانہ حیات وہی ہے جو دکنی شعرِ نضری ، شابی ، ہاشمی اور ولی دکنی کا ہے ۔ عطا فارسی کے شاعر تھے اسی لیے اُن کے اردو کلام پر بھی فارسی کا اثر گہرا ہے ۔ کبھی قدیم طرزِ رشتہ کے مطابق ایک مصرع فارسی اور ایک اردو میں لکھتے ہیں اور کبھی آدھا مصرع فارسی آدھا اردو میں لاتے ہیں ، مثلاً :

ز با اقاط انظار فقیران کیوں رجنا بہ آدھی بھوک رہتا
بہ خود خونِ جگر پیتا و جیتا بہ درد و داغ ہم آغوش رہتا
چند اشعار اور دیکھئے :

چوں مجنوں ذو قنون زار اینجا کہ بے پروا ز خود بے ہوش رہتا
مسافر راہ میں آب و غذا خوش کز اشک و آہ دوشا دوش رہتا
عطا اس بھوک سوں ہم لوگ رہتا ز خوردن ساگ لونی سوک رہتا

ایک اور شعر سنئے :

بشیار کھیلنا دکھ اپنا نہ سوجھنا سب چھوڑنا نہ مال پرایا سمیٹنا
زبان و بیان کے اعتبار سے یہ کلام قدیم دور میں قابلِ قدر ہے ۔

شیخ ورو کا نام بھی ”مقالات الشعراء“^۲ میں آیا ہے ۔ عالمِ جوانی میں نوابِ سید اللہ خاں کے آخری زمانہ حکومت (۱۱۳۷ھ - ۱۱۴۲ھ/۱۷۲۳ع - ۱۷۲۹ع) میں انہوں نے قتل کے الزام میں پھانسی پائی ۔ شیخ ورو بچو گو تھے ۔ ٹھٹھو

- ۱۔ سندھ میں اردو شاعری : مرتبہ ڈاکٹر نبی بخش خاں بلوچ ، ص ۱ - ۴ مطبوعہ مہراں آرٹس کونسل حیدر آباد ، ۱۹۶۷ع ۔
- مقالات الشعراء : میر علی شیر قانع ، مرتبہ سید حسام الدین راشدی ، ص ۴۴۲ مطبوعہ سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد ، ۱۹۵۷ع ۔
- ۲۔ مقالات الشعراء : ص ۸۲۸ ۔

کے مفتی کی مذمت میں اُس غزل کا یہ شعر ، جو حافظ شیرازی کی زمین میں لکھی گئی تھی ، زبانِ زدِ خاص و عام تھا :

الا یا ایہنا المفتی شدہ ریشہ تو جنگلہا
اکھاڑوں بالِ بک بک کر ، بناؤں خوب کستلہا

میر حیدر الدین کاسل (۴ - ۱۱۶۴ھ/۱۷۵۰ع) کے زمانے میں کلہوڑا خاندان پر سراقندار تھا لیکن ٹھٹھہ اب بھی ’مغل گورنر کے ماتحت تھا ۔ ڈاکٹر بلوچ نے لکھا ہے کہ ”مغلیہ سلطنت کے دور میں اردو کے شعرا وقتاً فوقتاً سندھ میں آتے توے اور مقامی شعرا و ادبا سے ان کی ملاقاتیں ہوتی تھیں“ ۔ شاہی ہند اور سندھ کے درمیان اس آمد و رفت نے اردو شاعری کے نئے اثرات و رجحانات کو یہاں بھی پروان چڑھایا ۔ اسی لیے ولی دکنی کے بعد جب اردو شاعری کا رواج دہلی میں ہوا اور حاتم ، آبرو اور ناجی وغیرہ کی شہرت عام ہوئی تو ایہام ، جو ان شعرا کا بنیادی رجحانِ سخن تھا ، سندھ میں بھی شاعری کا مقبول رجحان بن گیا ۔ میر حیدر الدین کاسل سندھ میں اسی رجحان کے قابلِ قدر نمائندہ ہیں ۔ میر علی شیر قانع نے ، جو کاسل کے شاگرد تھے ، لکھا ہے کہ ”در ایہام ہندی بے مثل و دہرہ و کبت و نکاتِ غریب و صفاتِ عجیب و سایر اقسام از ایشان بسیار بر زبانہاست ۔۔۔ اشعار ہندی ایشان عالمگیر است“^۳ ۔

صنعتِ ایہام کاسل کے کلام میں لطفِ دیتی ہے اور چونکہ یہ اُس زمانے کا مقبول ترین رجحان تھا اس لیے یقیناً یہ اشعار مشہور ہو کر نہ صرف سندھ میں مقبول ہوئے ہوں گے ، جیسا کہ قانع کے بیان سے معلوم ہوتا ہے ، بلکہ شاہی ہند کے مرکز تک بھی پہنچے ہوں گے ۔ کاسل کے زبان و بیان صاف ہیں ۔ انہیں ۷۰۰ پر پوری قدرت حاصل ہے اور صنعتِ ایہام کے ذریعے ”پر لطف معنویت پیدا کرنے کا انہیں سلیقہ ہے ۔ یہ چند اشعار دیکھئے ۔ ان میں اور شاہی ہند و دکن کے اشعار میں کوئی فرق نہیں ہے :

ہمارے لڑکے ہمیں ستانا کیا
ہر گھڑی لڑ کے روس چانا کیا

- ۱۔ سندھ میں اردو شاعری : ص ۵ ۔
- ۲۔ مقالات الشعراء : ص ۶۷۱ ۔

بار جانا کی بات جانی میں :
 پر نہ جانے تو پھر نہ جانا کیا
 خال رخسار پر اچنبھا ہے
 کال کے کھیت میں اکا ہے تل
 عشق اب ڈول ہے زلیخا کا
 اُس سون آگے ہے چاہ میں یوسف
 کھل کھل پگل کے محبت کی راہ میں
 ہانی ہوئی زلیخا یوسف کی چاہ میں
 وعدے ہوئے دروغ جو اس لب سون ہم سنے
 یہ لعل قیمتی دیکھو جھوٹا نکل گیا
 لبوں دلب کے میرے قتل پر یڑا اٹھایا ہے
 خدایا خون سون میرے تو اسکون سرخرو کرنا

کامل کی شاعری پر آبرو کا اثر واضح ہے۔ اگر ان اشعار کو اُس دور کے شالی ہند کے ایہام گوئیوں کے کلام میں ملا دیا جائے تو مزاج اور رنگِ سخن کے اعتبار سے ان میں امتیاز کرنا مشکل ہوگا۔ ان اشعار میں اظہارِ بیان بھی معیاری ہے اور صنعتِ ایہام کو باعوارہ زبان میں سلیقے سے استعمال کیا گیا ہے۔

بارہویں صدی ہجری کے نصف آخر میں میر محمد صابر (م - ۱۱۸۵ھ / ۱۷۷۱ع) نے "شوق افزا" کے نام سے اپنا اردو دیوان یادگار چھوڑا۔ "شوق افزا" میں چھ سو سولہ غزلیں ہیں :

شوقِ تاریخ تھا ز نو دیوان تا رہے دوستان کے پاس نشان

اس زمانے میں ولی کی شہرت سندھ میں پھیل چکی تھی۔ آج بھی دیوانِ ولی کے متعدد قلمی نسخے سندھ کے ذاتی کتب خانوں کی زینت ہیں۔ میر محمد صابر کی نظر سے بھی ولی کا دیوان گزرا تھا اور انہوں نے اسی کی پیروی کی تھی۔ وہ خود کہتے ہیں :

سن ریختہ ولی کا، دل خوش ہوا ہے صابر
 حقا ز فکر روشن ہے انوری کے مانند

۱۔ مخطوطہ "شوق افزا" : مملوکہ سندھ یونیورسٹی، حیدر آباد۔

ایک اور جگہ لکھتے ہیں :

گر ریختہ ولی کا لبریز ہے شکر سون
 مضمونِ شہر صابر قند و شکر قری ہے

میر محمد صابر کی شاعری اپنے اندازِ بیان کی رچاوت، زبان کی صفائی اور مضمونِ آفرینی کے اعتبار سے دلچسپ ہے۔ اگر صابر کے کلام کو بحیثیتِ مجموعی اُس دور کی اردو شاعری کے ساتھ پڑھا جائے تو اس میں کم و بیش وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو اُس دور کی شاعری سے مختص ہیں۔ صابر کے کلام کی منجبدگی اور احساس و جذبے کی مادگی ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے۔ جیسے دکن میں داؤد اور قاسم، شالی ہند میں نائز و حاتم ولی کی روایت کی پیروی کر کے اسے پھیلا رہے ہیں، اسی طرح سندھ میں میر محمد صابر بھی کام انجام دے رہے ہیں۔ یہ چند اشعار دیکھیے :

ز حیرت دیدہ حیران نہ کھولوں غیر کے مُکھ پر
 جو آئینہ بچشمِ شوق دیکھوں گر نگار اپنا
 چو ذرہ لگ رہوں غور شدہ عالم قاب کے پگ سون
 جو اس کی راہ پر دیکھوں غبار اپنا وقار اپنا
 حیران ہے ترا دور میان دیکھ مصطور
 کس تاب سون وہ بیچ لکھے سوئے کمر کا
 نچہ لب کے مٹھانی کی، چکوی پاشنی جس نے
 شربت اُسے تریاق ہوا قند و شکر کا

جب سون بچھڑا ہے ہم سون من موان
 بر نفس زہر ہے مرے تن کا
 کیوں نہ کاری گھٹا میں مینہ برے
 موسم آیا انجھوڑوں کے ساون کا
 دل پیہا ہے یاد میں تیرے
 میر کر ڈال ڈال، بن بن کا
 خمر زلفِ شکن کے بوئے کارن
 کبھی شانہ، کبھی ہائے حیا ہوں
 اگرچہ رند ہوں در عشقِ خویاں
 ولے خوش ہوں کہ مست و بے ریا ہوں
 کبھی خوش ہوں ز شوقِ وصل صابر
 کبھی ناخوش ز ہجرِ دل رہا ہوں
 پیہم کے کھاؤ آج رستے ہیں
 سرخ آنجھوں کے مینہ برستے ہیں
 صابر کا کلام اسنادانہ کلام ہے۔ مشکل زمینوں میں بھی اچھے شعر نکالے ہیں۔

نہر - پکڑ ، جکڑ قافیہ اور ”کون سکینا“ ردیف میں یہ شعر دیکھیے :

ابرو کی کہاں کھینچ جو توں کھولیکا گھونگھٹ
ہلکان کے خدنگ آئے نہر کون سکے گا
ہیں کاتب قدرت خطِ یاقوت کے حیران
تفسیر تیرے حسن کی پڑ (۵) کون سکے گا
صابر ہے ترے عشق میں مشہور و گرنہ
تجہ نہ میں دم عشق کا بھر کون سکے گا

سخن ، نین ، دین ، ہر قافیہ اور ”سمجھو“ ردیف میں دیکھیے کیسے استادانہ شعر نکالے ہیں :

رہیاں ساتھ ملنا ، سیر کرنا ، باغ میں جانا
نہیں لایق کہ گاریاں کی خواری ہے سجن سمجھو
مبادا نرگس بیمار و گل کی چشم بد لائے
نہ جاؤں ہر گھڑی گلزار میں شہلا بین سمجھو
”ادھر سوں یو ادھر سوں وو“ کی ردیف میں یہ شعر دیکھیے :

نین دریا ہوئے رو رو ادھر سوں یو ادھر سوں وو
جے گنگا و جمنہ ہو ادھر سوں یو ادھر سوں وو
پتنگ و شمع نت آویں رہے کی آگ سلگاویں
دل و جاں میرا بھڑکاویں ادھر سوں یو ادھر سوں وو

”کوئی کچھ کہے کوئی کچھ کہے“ کی ردیف میں صابر کا ایک شعر دیکھیے :

کوئی دل رہا جانی کہے ، کوئی یوسف ثانی کہے
کوئی حرز ایمانی کہے ، کوئی کچھ کہے کوئی کچھ کہے

صابر کے ہاں ہمیں ایک لہجے کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں شعر شاعر کی شخصیت اور اس کے جذبے کا اظہار کر رہے ہیں ۔ ہر شعر میں لہجہ محسوس ہوتا ہے ۔ کہیں واضح ہے اور کہیں دبا دبا ۔ اس لہجے کو محسوس کرنے کے لیے یہ دو شعر پڑھیے :

پایا نہ چاند بکھ کے مقابل کا دلربا
سب بند و سندھ دیکھ کے ڈھونڈا دکھن دکھن

کس سرور خوش خرام کا شیدا ہے فاختہ

کٹو کٹو ہکاری ہے کہ بھر بھر چمن چمن

صابر کا کلام تبرک کی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ وہ سندھ میں ولی کے معیار سخن کی شمع چلا کر اردو شاعری کو اُسی معیار پر قائم کرتا نظر آتا ہے ۔ اس کے ہاں اردو کلام صرف منہ کا ذائقہ بدلنے یا ایک وقت کئی زبانوں پر قدرت اظہار کی نمائش کی حیثیت نہیں رکھتا ۔ یہاں ایک سنجیدہ کاوش ، ایک لہجہ ، استادانہ قدرت اور شاعری کو ایک معیار تک لے جانے کا احساس ہوتا ہے ۔

یہی وہ معیار ہے جسے صابر اپنی شاعری میں دریافت کر رہا ہے :

اہلِ معنی پسند کرتے ہیں تازہ مضنون و انتخابِ سخن

میر حیدر الدین کامل کے بھتیجے میر حفیظ الدین علی (م - ۱۹۰/۱۳۷۶ء) بھی اسی دور کے شاعر ہیں ۔ ”مقالات الشعراء“ میں ان کے دو شعر ملتے ہیں جن میں صنعتِ ایہام کو صرف ایک معنی کی مناسبت سے نہیں بلکہ ایک وقت چار چار پانچ پانچ معانی کے ساتھ استعمال کیا ہے ۔ اسی لیے ان کے اشعار ایک معمہ بن کر رہ گئے ہیں ۔ قانع نے لکھا ہے کہ ”نہم ان پر ہمہ کس از قبیل دشوار ...“ کلام کے در ہندوی طرز ایہام واقع ، انا چہ ایہام کہ از دو سہ و چہار پنج معنی ہم گاہ گاہے تجاوز دارد“ اور یہ لکھ کر ان کے ایسے اشعار درج کیے ہیں جو نسبتاً آسان اور عام فہم ہیں :

اچار ہوا کھٹا ہاڑ لینی ہے مجھی

سرکا بنا تو آ کے سونی سلونی اچھی

پہلی ہے کیوں کناری سونا نہیں مہر کا

چونے میھی ہیں باتیں موتی تو دیکھ لڑکا

قانع نے میر حفیظ الدین علی کو ”خسرو ثانی“ لکھا ہے ۔ اس کا جب یہ ہو سکتا ہے کہ ان کے اشعار معنی کے اعتبار سے پہلی ، کہہ مکرئی کے دائرے میں آتے ہیں ، اور یہ وہ چیز ہے جس کی وجہ سے امیر خسرو کا اردو کلام مشہور ہے ورنہ شیرینی

۱۔ مقالات الشعراء : ص ۱۸۲ -

۲۔ ڈاکٹر امین بخش خان بلوچ نے ان دونوں شعروں کی تشریح کی ہے ۔ دیکھیے

”سندھ میں اردو شاعری“ ، ص ۲۵ - ۲۶ -

اور لطافت میں حنیف الدین علی کو اسیر خسرو سے کوئی نسبت نہیں ہے ؛
 یہاں ہمد مرغراز عباسی (م - ۱۱۹۱/۱۷۷۷ع) سندھ کے قاجدار اور فارسی
 کے شاعر تھے ۔ قدیم بیاضوں میں اُن کا اردو کلام بھی ملتا ہے ۔ ایک فارسی
 قطعے میں ایک مصرع اردو کا خوبصورتی سے نظم کیا ہے جس سے عالم وصل کی
 کیفیت نظروں کے سامنے آ جاتی ہے :

دوش دیدم خجستہ دغتر کے استادہ بنار در بر کے
 دست بگرفتہش بد ہندی گفت ”چھوڑ دے ہاتھ چوڑیاں کر کے“
 دو اور شعر دیکھیے جن میں احساس و جذبہ کے ساتھ لہجہ بھی شامل ہو گیا
 ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ مرغراز عباسی کے شاعرانہ مزاج کو اردو شاعری سے
 خاصی مناسبت تھی :

قص کے بیچ میں بلبل کہاں فریاد کیا کیجے
 لکھا قسمت کا ہونا تھا چمن کوں یاد کیا کیجے
 ارے بلبل کیسے ہر باندھتی ہے آئیاں اپنا
 نہ گل اپنا نہ باغ اپنا نہ لطفِ باغیاں اپنا

یہ وہ زمیں ہیں جو اس وقت دکن اور دہلی سے لے کر سندھ تک مقبول تھیں اور
 جن میں اس دور کے زیادہ تر شعرا نے طبع آزمائی کی ہے ۔ سراج ، داؤد اور مظہر
 جالپانائ وغیرہ کی غزلیں انہی زمینوں میں ملتی ہیں ۔

اسی دور کے شاعروں میں روجل خان روجل کا نام بھی آتا ہے جو بلوچوں
 کے زنگیہ خاندان سے تعلق رکھتا تھا ۔ روجل کی شاعری میں توحید ، حق و
 اثبات اور ہمہ اوست کے موضوعات ملتے ہیں ۔ ڈاکٹر بلوچ نے لکھا ہے کہ ان
 کے کلام سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ روجل سچل سرمست کے پیش رو تھے ۔ اُن
 کا کلام بھگتی تحریک کے زیر اثر تصوف میں ڈوبا ہوا ہے ۔ درویشی اُن کی شاعری
 کا مزاج ہے اور ترکہ دلیا ، ذکر الہی اور عشق ان کے خاص موضوعات ہیں ۔
 روجل خود کو کبیر داس کہتے ہیں :

ہوں میں شکل شکل سون لیارا

میں داس کبیرا کہایا

کہتے روجل ہم روجل نایں

کبیر روپ ہارا

اردو شاعری کی یہ روایت مختلف رنگوں میں سرزمین سندھ پر پھلتی پھولتی
 رہی اور آجے چل کر حافظ عبدالوہاب سچل سرمست (۱۱۵۲-۱۲۴۲ھ/
 ۱۷۳۹ع-۱۸۲۶ع) کے ہاں وہ جنم کر نکھری ۔ سچل سرمست سرائیکی ، سندھی
 اور اردو کے شاعر ہیں ۔ اردو میں ایک دیوان اُن سے یادگار ہے ۔ اُن کے کلام کا
 بنیادی موضوع تصوف ہے ۔ وحدت الوجود اور ہمہ اوست اُن کا فلسفہ حیات
 ہے ۔ عاشقی و درویشی ان کا مزاج ہے ۔ ذکر اور بے نیازی اُن کے کلام کی جان
 ہے ۔ سچل سرمست کے اردو کلام کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ انہی
 بات کو سادگی سے بیان کرنے پر قدرت رکھتے ہیں ۔ اُن کے کلام سے معلوم ہوتا
 ہے کہ شاہی ہند کی طرح اب سندھ میں بھی زبان و بیان نکھر گئے ہیں اور چان بھی
 وہی معیار قائم ہو گیا ہے ۔ سچل کے کلام میں ایک دھیمے دھیمے بولتے ہوئے
 لہجے کا احساس ہوتا ہے جو گہرا اثر ہے :

مری آنکھوں نے اے دلبر ، عجب اسرار دیکھا تھا
 میانِ ابر اس خورشید کا انوار دیکھا تھا
 مرا تو کام تھا اُس بادی و ریزہ کی صورت سے
 اسی صورت کا میں نے ہر جگہ دیدار دیکھا تھا
 برابر ہیں پھر جا جس طرح سورج کی بہ کرنیں
 ہر مظہر اسی انداز سے انظار دیکھا تھا

”عشق“ اُن کی شاعری کا خاص موضوع ہے جس میں مجازی و حقیقی دونوں چلو
 نمایاں ہیں ۔ اسی لیے وہ خود کو ”ہم گوئے ہم چوگان“ کہتے ہیں جس سے
 فلسفہ ہمہ اوست پر بھی روشنی پڑتی ہے :

سچل نہ میرا نام ہے وہ نام میرا پاک ہے
 میں خود سراپا عشق ہوں ہم گوئے ہم چوگان ہوں
 آخر یہ مطلب پا لیا مرشد نے یہ ہم سے کہا
 بن عشق دلبر کے سچل کیا کفر کیا اسلام ہے

سچل کے ہاں عشق کا تصور سرمستی اور جنون کا ہے جس میں سوائے محبت کے
 کچھ اور چیز یاد نہیں رہتی ۔ اس کا اظہار بار بار اور طرح طرح سے وہ اپنے کلام

میں کرتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

عاشق جلا دے آگ میں ساری کتابوں کے ورق
اک نام میرا یاد کر یہ دوست کا پیغام ہے
نے ورد خواں ، نے متقی ، زاہد نہ میں شاہد بنا
مجنون ہوں مفتون ہوں دیوانہ ہوں مستانہ ہوں

جی وہ معیار ہے جس سے وہ ”بشر“ کو دیکھنے کی تلقین کرتے ہیں۔ ہوں اگر
دیکھا جائے تو گدا بھی سلطان نظر آنے لگتا ہے :

صورت بشری ہے مری ، ظاہر گداگر ہوں بنا
باطن کو پہچانے مرے سلطان ہوں سلطان ہوں

عشق کی اسی سطح پر عاشق اور معشوق اور خود عشق ایک ہو جاتے ہیں۔ جی
وہ اوست ہے :

میں یار ہوں ، کہ ہوں خود ، کچھ بھی نہیں تفاوت
سجھا ”انا می“ کو دیگر کلام کیا ہے
برائے خواہش الفت ہوا اظہار وہ بھون
اسی دلہا میں وہ دلدار بن انسان آیا ہے
وہی ظاہر وہی باطن ، وہ ہم تم کا لکھیاں ہے
نکل اس کفر اور اسلام کی حد سے یہ فرماں ہے

”اسی“ کا ہر تہو محبوب کی شکل میں سچل کو ہنساتا اور رلاتا ہے۔ وصل لراق
بن جاتا ہے اور لراق وصل :

جان سے وہ بے جان ہے اُس کے دام میں جو بھی آیا ہے
دو جگ اس کے تہ میں چھپے ہیں سچل بھر بھی چھایا ہے
دلبر کے در پہ میں تو دیوانہ ہو رہا ہوں
یارو میں دو جہاں سے لیگانہ ہو رہا ہوں

وصل لراق بن جانے تو بھر جدائی ، انتظار ، بے قراری ، بے ہوشی اور بے لیاہی
ایک مستقل کیفیت بن جاتی ہے۔ سچل کا کلام اسی کیفیت کا اظہار کرتا ہے :

مجھ کو فنا کرے گی جالان تری جدائی
فرقت میں تیری در در کرتا ہوں میں گدائی

تیرے فراق سے میں دیوانہ بن چکا ہوں
مجھ کو ہوئی ہے حاصل الفت میں جگ ہنسائی
دو چار دن کا میلہ دو چار دن فراق
سیکھی کہاں سے تو نے یہ رسم آشنائی
آؤ سنو اے یارو! ہے عشق انتظاری
آرام ہے نہ ہل بھر ہر دم ہے بے قراری

ہجرت کی جی کیفیت ، برہ کی جی آگ ، فراق میں دھیمے دھیمے سلگنے کا یہ
عمل سچل کی شاعری میں ابھرتا ہے جس کا اظہار وہ بار بار اپنے کلام میں کرتے
ہیں۔ دوپے کے انداز میں غزل کا یہ شعر دیکھیے۔ یہاں ”برہ“ بھی مجسم ہو کر
سامنے آتا ہے :

برہا ہے سب مشکل بازی کون رے ہاتھ لگائے گا
جس نے ہاتھ لگایا اُس کو سارا ہوش گنوائے گا

سچل صرمست کا کلام اپنی سادگی ، جذبہ عشق اور مخصوص موضوعات کے
اظہار کی رچاوٹ کی وجہ سے اردو شاعری کی مخصوص روایت ہی کا ایک حصہ ہے۔
سچل کے ہاں وہی معیاری زبان استعمال ہوئی ہے جسے ولی نے ”رضنہ“ کے نام سے
ایک نیا معیار دے کر نئی زندگی بخشی تھی اور جو سراج ، حاتم ، آبرو ، مظہر
سے ہوتی ہوئی میر ، سودا ، درد تک نئی بلندپوں کو چھو لیتی ہے۔ سچل کے
زبان و بیان اسی روایت کا حصہ ہیں۔

جیسا کہ ہم نے دیکھا ، سندھ میں اردو شاعری کی روایت پر دور میں پروان
چڑھتی رہی۔ قیام پاکستان (۱۹۴۷ء) کے ساتھ بر عظیم پاک و ہند کے مختلف
علاقوں سے جب وسیع پیمانے پر ہجرت کا سلسلہ شروع ہوا تو تھوڑے ہی عرصے
میں یہ زبان سندھ کے طول و عرض میں ایک عام مشترک زبان کی حیثیت سے بولی
جانے لگی اور آج اہل سندھ ، جن میں زبان سیکھنے اور اہلانے کی بے پناہ خداداد
صلاحیت ہے ، اس زبان کو اُسی طرح روانی کے ساتھ بولتے اور لکھتے ہیں جس
طرح بر عظیم کے دوسرے لوگ اسے بولتے اور لکھتے ہیں۔ آج کراچی ، حیدر آباد ،
سکھر اور دوسرے چھوٹے بڑے شہر اردو کے ایسے مرکز بن گئے ہیں کہ سارے
بر عظیم کی نظریں اُن پر لگی ہوئی ہیں۔ جی وہ زبان ہے جس کے بارے میں سندھ

کے نامور مفکر علامہ آئی۔ آئی۔ قاضی نے لکھا تھا کہ ”اردو بین الاقوامیت، بین الاقوامی قومیت کی علامت ہے۔ یہ زبان دنیا کی تین عظیم تہذیبوں یعنی ہند آری (انڈو جرمنک)، سامی اور منگول تہذیبوں کا سنگم ہے۔ یہ زبان سارے ایشیا کی لنگوا فرینکا بننے کے لیے موزوں ہے۔“



لسانی اشتراک

(اردو، پنجابی، سرائیکی، سندھی)

ایشیا کی لنگوا فرینکا بننے کی صلاحیت رکھنے والی یہ زبان اس صلاحیت کی اس لیے حامل ہے کہ اس نے گزشتہ بارہ سو سال کے معلوم سفر کے دوران میں نہ صرف ہر عظیم پاک و ہند کی کم و بیش سب زبانوں کی خصوصیات کو جذب کیا ہے بلکہ بیرونی زبانوں — مثلاً فارسی، عربی، ترکی، یونانی، پرتگالی اور انگریزی وغیرہ — سے بھی خوب خوب استفادہ کیا ہے۔ ہر عظیم کی مختلف زبانوں سے اگر اردو کی گرامر کا مقابلہ کیا جائے تو ذخیرۂ الفاظ کے علاوہ صرف و نحو کے بہت سے اصول مشترک نظر آئیں گے۔ پنجابی، سرائیکی اور سندھی تو خصوصیت سے اردو سے قریب ترین زبانیں ہیں۔ آئیے اس بات کو قواعد کے چند اصولوں میں تلاش کریں۔

مصدر :

اردو اور پنجابی میں مصدر ایک ہی طریقے سے بنائے جاتے ہیں؛ یعنی دونوں میں علامت ”نا“ امر کے آخر میں لگانے سے مصدر بن جاتا ہے جیسے آنا، جانا، دوڑنا وغیرہ۔ سرائیکی کا مصدر ”ن“ ساکن پر اور سندھی کا ”ن“ متحرک پیش پر ختم ہوتا ہے۔

لذکیر و تالیث :

لذکیر و تالیث اردو، پنجابی، سرائیکی اور سندھی میں ایک ہی طریقے سے بنتے ہیں؛ مثلاً جو مذکر لفظ ”الف“ پر ختم ہوتا ہے اس کی تالیث ”ی“ لگا کر بنائی جاتی ہے جیسے بکرا سے بکری، کالا سے کالی، مرغی سے مرغی، موٹا سے موٹی۔ اگر مذکر الفاظ حرفِ صحیح پر ختم ہوں تو اردو، پنجابی اور سرائیکی تینوں زبانوں میں تالیث بنانے کے لیے ”نی“ لگا دیتے ہیں؛ جیسے اولٹ سے اولٹنی، قہر سے قہرنی، نٹ سے نٹنی، زمیندار سے زمیندارنی وغیرہ۔ سندھی میں حرفِ صحیح

نہیں ہوتا۔ آخری حرف متحرک رہتا ہے اور تانیث اسی طریقے سے بنتی ہے جسے اُن مذکر الفاظ کی جو ”ی“ پر ختم ہوتے ہیں۔ تانیث میں ”ی“ ”ن“ سے بدل جاتی ہے۔ ایسے مذکر الفاظ جو ”ی“ پر ختم ہوتے ہیں، تانیث بنانے کا اردو، پنجابی، سرائیکی اور سندھی میں ایک ہی طریقہ ہے جسے میرانی سے میرانن، تیلی سے تیلن، قصائی سے قصانن، بھائی سے بنن، جوگی سے جوگن، درزی سے درزن۔ سندھی میں آخری حرف زبر کے ساتھ متحرک رہتا ہے۔

اسما یا اسمائے صفات :

اردو، پنجابی، سرائیکی میں اسما یا اسمائے صفات الف پر ختم ہوتے ہیں، جیسے گھوڑا، لڑکا، سُندا، بڑا، وڈا وغیرہ۔ سندھی میں اسماء یا اسمائے صفات، برج بھاشا کی طرح، واؤ مجھول پر ختم ہوتے ہیں جیسے گھوڑو، چھوکرُو، وڈو وغیرہ۔ چاروں زبانوں میں اسما یا اسمائے صفات تذکیر و تانیث اور جمع واحد میں اپنے موصوف کی حالت کے مطابق ہوتے ہیں؛ جیسے کالا گھوڑا، اچھی لڑکی۔ پنجابی، سرائیکی اور سندھی میں جمع مؤنث کی حالت میں اسم صفت اور موصوف دونوں جمع ہو جاتے ہیں؛ جیسے اونچیاں گھوڑیاں (سرائیکی، پنجابی)، اچیوں گھوڑیوں (سندھی)۔ قدیم اردو (دکنی وغیرہ) میں بھی طریقہ رائج تھا کہ فعل تذکیر و تانیث اور واحد جمع میں اپنے فاعل کے مطابق آتا تھا؛ مثلاً حسن شوق کا یہ شعر دیکھیے :

خوشی خرمی میں اوبلتیاں چلیاں

اکھرتیاں و بھرتیاں اوبھلتیاں چلیاں (حسین شوق)

سودا کے دور تک بھی یہی طریقہ رائج تھا۔ مثلاً :

جب لبوں پر ہار کے رستی کی دھڑیاں دیکھیاں

جوں زحل کی ساعتیں اس دل پہ کڑیاں دیکھیاں (سودا)

پنجابی، سرائیکی، سندھی میں بھی یہی طریقہ ہے؛ مثلاً سندھی میں کہیں گے چھوکرُو آہو، چھوکرَا آیا، چھوکرِي آئی، چھوکرِيوں آئیوں۔

اضافات :

اردو، پنجابی، سرائیکی اور سندھی میں اضافات اپنے افعال کی تذکیر و تانیث اور واحد جمع کے مطابق ہوتے ہیں۔ قدیم اردو میں بالکل یہی طریقہ رائج تھا۔

مذنی مطلق :	اردو، پنجابی، سرائیکی اور سندھی میں مذنی مطلق ایک ہی طریقے سے بنتا ہے۔ جیسے :	جمع متکلم	واحد متکلم
اردو : وہ آئے	تو آیا	ہم آئے	تو آیا
پنجابی : اوہ آئے	توں آیا	ہم آئے	توں آیا
سرائیکی : اوہ آئے	توں آیا	ہم آئے	توں آیا
سندھی : وہ آئے	توں آیا	ہم آئے	توں آیا
اردو : وہ آئے	تو آیا	ہم آئے	تو آیا
پنجابی : اوہ آئے	توں آیا	ہم آئے	توں آیا
سرائیکی : اوہ آئے	توں آیا	ہم آئے	توں آیا
سندھی : وہ آئے	توں آیا	ہم آئے	توں آیا

مضارع :

اردو، پنجابی، سرائیکی اور سندھی میں مضارع کا ایک ہی طریقہ ہے۔ اردو، پنجابی مضارع = آا۔ سندھی میں مضارع = کو ”ماہین“ کہتے ہیں۔ گردان یہ ہے :

مذنی مطلق :	اردو	پنجابی	سرائیکی	سندھی
اردو : وہ آئے	تو آئے	تو آئے	تو آئے	تو آئے
پنجابی : اوہ آئے	توں آئے	توں آئے	توں آئے	توں آئے
سرائیکی : اوہ آئے	توں آئے	توں آئے	توں آئے	توں آئے
سندھی : وہ آئے	توں آئے	توں آئے	توں آئے	توں آئے

اسیول قواعد کے انحراف کی یہ صرف چند مثالیں تھیں۔ ذخیرۃ الفاظ، سانچے لائحے، تراکیب و ہندسہ اور انظار بیان کے بنیادی سانچے، جملوں کی ساخت، لہجے، روایات، صنایع، تلمیحات و عبارات اور طرز فکر و احساس بھی کم و بیش مشترک ہیں۔

سرحد میں اردو روایت

وہ اسباب و عوامل جو سندھ، ملتان، پنجاب، دہلی، یو۔ پی، بہار، گجرات، مالوہ اور دکن وغیرہ میں اردو کی پیدائش، ترقی اور ترویج کے تھے، وہی معاشرتی، سیاسی، تہذیبی و لسانی اسباب و عوامل اس علاقے میں موجود تھے جس کے ایک حصے کو آج ہم صوبہ سرحد کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ صوبہ سرحد کے اہل علم جب ان حالات و اسباب کا تجزیہ کرتے ہیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ”اردو کی جنم بھومی درحقیقت سرحد کا کوہستانی خطہ ہے۔ اردو جو سنسکرت اور فارسی کے اختلاط کا نتیجہ تھی، اس کا خمیر سرحد کے سنگلاخ ماحول میں اُس وقت سے تیار ہو رہا تھا جب ایرانیوں نے پہلے پہل ہندوستان پر دھاوے بولنے شروع کیے۔ ایرانیوں کی آمد کا آغاز ۱۰۰۰ ع میں مسعود غزنوی کے حملوں سے ہوا اور سترھویں صدی عیسوی میں نادر شاہ درانی کے عہد تک مسلسل طور پر یہ یلغار جاری رہی۔“ ”اردو نے پشتو کے بطن سے جنم لیا۔ ”ہندکو“ اس کی ابتدائی شکل ہے جو آج بھی شال مغربی صوبہ سرحد کے مرکزی شہروں میں رائج ہے۔ اس کے لوگ گیت اب بھی قدیم اردو کی یاد تازہ کرتے ہیں۔ یہ لوگ گیت سرحد کے علاوہ ہندوستان کے اُن مقامات پر بھی ملتے ہیں جہاں جہاں افغان، پشتو اور ”ہندکو“ کے بیچ لے کر پہنچے اور وہاں انہوں نے اردو زبان کا پودا لگایا۔“ ”چار پیت“ کی صنف شاعری سوائے پشتو اور اردو کے کسی اور زبان میں نہیں ہے۔ یہ بھی پشتو ہی کے زیر اثر اردو میں آئی۔ پیرروشان کی تصنیف ”خبرالبیان“ جو اردو نثر کی قدیم ترین تصنیف ہے اور ۱۵۲۸/۱۵۲۱ ع میں لکھی گئی، اردو اور پشتو کے قدیم ترین تعلق پر روشنی ڈالتی ہے۔“

- ۱۔ سرحد میں اردو: مرتبہ فارغ بخاری، ص ۱۳۳، سنگ میل پشاور، سرحد پبلیکیشنز۔
- ۲۔ ادبیات سرحد: جلد سوم، مرتبہ فارغ بخاری، ص ۲۲۶، نیا مکتبہ پشاور، ۱۹۵۵ ع۔
- ۳۔ ایضاً، ص ۵۱۔

ایک اور فاضل محقق امتیاز علی خان عرشی نے بھی، جنہوں نے اردو اور پشتو کے تعلق پر اولین اور قابلِ تدرکام کیا ہے، یہی نتیجہ نکالا ہے کہ ”اردو زبان کی پیدائش کا سب سے بڑا سبب ہندوستان میں افغانوں کی آمد تھی اور اس نئی زبان میں عربی، فارسی، ترکی اور مغلی کا سب نہیں تو بہت بڑا حصہ بھی افغانوں ہی کی زبان اور ان ہی کی وساطت سے داخل ہوا ہے۔ خود ان زبانوں کے بولنے والوں کے ذریعے سے بہت کم لفظ یہاں آئے تھے۔ یہ لوگ ہندوستان میں آنے سے صدیوں پہلے اسلام لا چکے تھے اور نسلوں سے عربی زبان ان کی مذہبی مقدس زبان قرار پا گئی تھی، اس لیے ان کے ساتھ عربی الفاظ بھی آئے۔ کچھ عربی الفاظ ان کی فارسی بولی میں دخیل تھے اور پشتو میں بھی۔ اس بنا پر عوام و خواص اور مغربی و مشرق دونوں قسم کے افغانوں کے ذریعے سے اردو میں داخل ہوئے۔ ترکی زبان افغانستان کے کچھ علاقے کی زبان بھی تھی۔ جب افغانی ہندوستان میں وارد ہوئے تو اُن کے ساتھ سب زبانیں بھی آئیں اور رتہ رتہ یہاں کی دیسی زبانوں میں بھی اُن کے الفاظ داخل ہو گئے۔ چونکہ افغانوں نے اپنا ہندوستانی دفتر بھی فارسی ہی میں رکھا تھا اس لیے قدرتی طور پر فارسی اور وہ عربی الفاظ زیادہ اختیار کیے گئے جو فارسی میں آزادانہ استعمال کیے جاتے تھے، لیکن اس کے ساتھ بہت سے خالص پشتو لفظ بھی داخل ہوئے۔ ان پشتو الفاظ کی فہرست میں وہ سب الفاظ داخل ہیں جو اصلاً سنسکرت سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ان کی مروجہ شکل ہندی میں نہیں پائی جاتی اور اس لیے یہ کہنا چاہیے کہ وہ افغانستان میں ڈھل کر یہاں آئی ہے۔ اسی طرح پشتو اور اردو کے مشترک لفظ بھی، جن کی سنسکرتی یا پراکرتی اصل نامعلوم یا مشتبہ ہے اُس وقت تک پشتو ہی کے تسلیم کیے جائیں گے جب تک اُن کی سنسکرتی یا پراکرتی اصل کا قرار واقعی پتا نہ چل سکے۔ . . ہماری زبان میں بہت سے عربی، فارسی اور ترکی لفظ اپنے اصلی تلفظ سے ہٹ گئے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ یہ سب تغیرات ہندی لہجے کا نتیجہ ہوں۔ لیکن جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ افغانی بھی ان لفظوں کو بالکل ہمارے مطابق بولتے ہیں تو یہ سوال آتا ہے کہ کیا ہم نے ان سکتوں کو ڈھالا اور یہاں سے افغانستان بھیجا یا وہاں سے ڈھالے ڈھلائے ہم تک پہنچے؟“

- ۱۔ اردو زبان کی بناوٹ میں پشتو کا حصہ: از امتیاز علی خان عرشی، ص ۹۳۷۔
- ۲۔ مطبوعہ ”اردو ادب کے آٹھ سال“، کتاب منزل، کشمیری بازار لاہور۔

کرل راوٹی بھی پشتو لغت کے مقدمے میں اسی قسم کے خیالات کا اظہار کرتا ہے اور لکھتا ہے کہ پشتو زبان میں بہت سے لفظ ایسے ملتے ہیں جو اردو میں بھی نظر آتے ہیں مگر ان سب کا سراغ واضح طور پر سنسکرت میں نہیں ملتا۔ کم از کم اُس وقت تک کہ انہیں کسی اور اصلی زبان کا ثابت کیا جائے خالص پشتو اصطلاحیں سمجھنے کی طرف مائل ہوں جو بالکل اسی طرح ریختہ میں شامل ہو کر گھل مل گئی ہیں جیسے سنسکرت، عربی، فارسی بلکہ پرتگالی اور ملیالم کے لفظ۔ محمود غزنوی کے حملے کے بعد سے یہاں (ہندوستان) ان کی مستقل پستیاں آباد ہیں اور ان کی اولاد ہندوستانی پٹھان کہلاتی ہے جو ہندوستانی مسلمانوں کا ایک بڑا حصہ شمار ہوتے ہیں اور تقریباً سب کے سب اردو بولتے ہیں۔^۱

”ہندوستانی پٹھان“ اس بر عظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے ہیں اور آج تک ان لوگوں کے مزاج میں وہ نسلی خصائص موجود ہیں جو سرحد کے پٹھانوں میں عام طور پر پائے جاتے ہیں۔ دہلی سلطنت کے سارے بادشاہ اور ان کے بہت سے عہد و متوسلین اسی علاقے سے آئے تھے۔ علاؤ الدین خلجی کا خاندان بھی اسی علاقے سے گیا تھا۔ امیرانِ صہ کا جو جال علاء الدین خلجی نے گجرات، مالوہ اور دکن کے طول و عرض میں پھیلایا تھا اور جسے بعد میں عہدِ تعلق نے اور مستحکم کیا، ان میں متعدد خاندان اسی علاقے سے آئے وائوں پر مشتمل تھے۔ لودی خاندان کے بادشاہ اسی علاقے سے آ کر بر عظیم کے بادشاہ بنے تھے۔ شیر شاہ سوری اسی علاقے سے بر عظیم میں قسمت آزمائی کے لیے آیا تھا۔ تاجروں، سوداگروں کے علاوہ درویشوں اور عالموں کی ایک موثر تعداد بھی یہیں سے گئی تھی۔ خواجہ معین الدین چشتی، قطب الدین بختیار کاکی، مجدد الف ثانی اور دوسرے بہت سے اہلِ اللہ نے یہیں سے ہجرت کی تھی اور اپنی روحانیت کے نور سے بر عظیم کی آنکھیں روشن کی تھیں۔ ”ظاہر ہے کہ جو قوم ہندوستان میں اتنے مختلف بھیسوں کے اندر سینکڑوں ہزاروں برس سے آ جا اور رہ رہی ہو اس کا یہاں کے تہذیب و تمدن، سیاست و معاشرت اور زبان و ادب پر اثر انداز نہ ہونا کس طرح باور کیا جا سکتا ہے۔“^۲

پٹھانوں نے اردو زبان کو اور اردو زبان نے پٹھانوں کو اتنا کچھ دیا ہے

۱۔ مقدمہ پشتو انگریزی لغت : مرتبہ کرل راوٹی، مطبوعہ لندن، ۱۸۶۰ء۔
۲۔ اردو زبان کی بناوٹ : ص ۹۱۱۔

کہ ایک کی شخصیت دوسرے میں جھلکنے لگی ہے۔ تاریخ کے صفحات کی سردی ورق گردانی سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ملکی، فوجی و انتظامی خدمات پر یہ لوگ کتنی کثیر تعداد میں مامور تھے۔ مغلوں نے چونکہ سلطنت لودیوں سے لی تھی، جو پٹھان تھے، اسی لیے مغلوں کی سیاسی طور پر یہ کوشش رہی کہ انہیں اس طرح دبا کر رکھا جائے کہ یہ سر نہ اٹھا سکیں۔ مغلوں کی راجپوت دوستی اسی پالیسی کا نتیجہ تھی۔ مغلیہ تاریخوں میں قدم قدم پر پٹھان دشمنی کا احساس ہوتا ہے۔ اسی لیے آج ہم اردو زبان و ادب کی تاریخ لکھتے ہیں تو پٹھانوں کی خدمات کو فراموش کر دیتے ہیں۔ اگر محمد بن قاسم کی فتوحات کے ساتھ وادیِ سندھ میں اتنے گہرے لسانی تغیرات ہوئے اور آلِ غزنو کے دورِ حکومت میں پنجاب کی زبان میں غیر معمولی تبدیلیاں آئیں تو کوئی وجہ نہیں ہے کہ ان تبدیلیوں میں پٹھانوں کی زبان و معاشرت نے حصہ نہ لیا ہو۔ ایسے سینکڑوں اردو کے نکسالی الفاظ پشتو ہی سے آئے ہیں۔ مثلاً:

پشتو	اردو
انگڑ کنگ خڑ	انگڑ کھنگڑ
اوش	ہوش
بوتے	جوان بوتہ ہو گئی
پخ	پخ
پرکٹے	پرکٹا
تن قوش	تن قوش
ٹس ٹس	ٹس ٹس
حال احوال	حال احوال
ہریان	حیران، ہریان
خلتہ	تھپلا، ہاجاسے کو کالتے وقت تھپلا بناتے ہیں جسے خلتہ کہتے ہیں۔
ڈوزے، ڈوزے	ڈوزے
سندا	سندا
	شیخی بگھارنا
	سندا مسندا

مردہ	سادہ مُردہ	
کڑوا درہ	کھڑا بڑا	جیسے میرا چہہ کھڑا بڑا -
گیر	گہیر	حوالی سے ملحق بڑا سا احاطہ -
وخت	وخت	وقت
یار	یار	عاشق

پشتو اور اردو میں نہ صرف ذخیرۃ الفاظ اور تہذیبی اثرات کا بیشتر سرمایہ مشترک ہے بلکہ فارسی اثرات نے فکر و اظہار کی سطح پر دونوں زبانوں کو ایک دوسرے سے اور قریب کر دیا ہے۔ اردو اور پشتو کے لسانی، تہذیبی اور تاریخی تعلق کا مطالعہ کسی محمود شیرانی کا منتظر ہے۔

پشتانوں نے اردو زبان کی جو خدمات ”ہندوستانی پٹان“ بن کر انجام دی ہیں ان سے تاریخ ادب کا مطالعہ کرنے والا بے خبر نہیں ہے۔ اردو کے پٹان شعرا، ادبا اور مصنفین کی ایک طویل فہرست ہے جو صدیوں کی تاریخ میں بکھری پڑی ہے۔ اردو نثر کا قدیم ترین نمونہ ”خیر البیان“ مصنفہ ہایزید الصاری (م۔ ۸۹۸/۱۵۷۲ع) میں ملتا ہے۔ ”خیر البیان“ میں پیر روشن ہایزید الصاری نے اپنے مخصوص نقطہ نظر سے اپنے اسلامی عقائد کو پیش کیا ہے اور اپنی اس تصنیف میں ایک ہی بات کو چار زبانوں میں لکھا ہے۔ پہلے عربی میں، پھر فارسی میں، پھر پشتو میں اور اس کے بعد اردو میں۔ ایک وقت یہ چار زبانیں اس لیے استعمال کی گئی ہیں تاکہ پیر روشن کے عقائد و خیالات ساری دنیائے اسلام، صوبہ سرحد اور ہر عظیم میں پھیل سکیں۔ یہ نثر اپنی قدامت کی وجہ سے آج بھی لسانی نقطہ نظر سے غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے۔ ساڑھے چار سو سال سے زیادہ کا عرصہ کسی زبان کی تاریخ میں ایک بہت طویل عرصہ ہوتا ہے۔ ہایزید کہتے ہیں:

”لکھ کتاب کے آغاز کے بیان جن کے سارے اکٹھر سہن بسم اللہ، تمام۔ میں نہ گنوانونگا مزدوری اتہن کی جے لکھیں ہون ہگاون اکھیر کہ تمکنی ہون لکھیں اسی کارن جے سہی ہونے بیان۔۔۔ قران میں ہے (کا عیان)۔“

۱۔ خیر البیان: مصنفہ ہایزید الصاری، مرتبہ حافظ محمد عبدالقدوس قاسمی، ص ۱-۳، مطبوعہ پشتو اکیڈمی پشاور یونیورسٹی ۱۹۶۷ع۔

”لکھ وہ اکھیر جے سب چوب سہن چڑ تھیں، اس کارن جے نفع ہاؤن اوسیان توں سبھان ہے کج کا میں ناپیں چاننا بن قران کے اکھیر رے سبھان۔“

”لکھنا اکھیر کا تجھہ سی ہے، دکھلاؤنا اور سکھلاؤنا مجھہ سی ہے، لکھ میرے فرمان سہن چوب اکھیر قران کی پن کی پن، لکھ کوئی اکھیر اور پر تمکنا کہ جزم کہ اور نشان جے وہ اکھیر پہچانن، اوسیان لکھ کوئی اکھیر چار چار عیان درہاں سکھنے جے پڑھیں تو مانس نکالہن کوئی دویں چہہ اکھیر سہن اوسیان ۱۔“

ہایزید انصاری کے، عربی فارسی پشتو کے ساتھ، اردو زبان میں اپنے خیالات کے اظہار سے اس بات کی مزید تصدیق ہو جاتی ہے کہ اس زمانے میں بھی، یہی وہ زبان تھی جس سے سارے ہر عظیم کے لوگوں کو مخاطب کیا جا سکتا تھا۔ یہی حیثیت اس زبان کو آج بھی حاصل ہے۔

پشتو زبان بہت قدیم زبان ہے لیکن اس کے ادب کی مسلسل تاریخ بہت پرانی نہیں ہے۔ خوشحال خان خٹک (۱۱۰۰ھ/۱۶۱۳ع-۱۶۸۸ع) وہ پہلا شاعر ہے جس نے پشتو کو رسم الخط بھی دیا اور اسی میں اپنی شاعری سے نئی روح پھونکی۔ وہ خود کہتا ہے:

”نظم ہو خواہ نثر خواہ رسم الخط، ہر لحاظ سے پشتو زبان پر میرا بڑا احسان ہے۔ کیونکہ پہلے اس میں نہ خط تھا اور نہ کوئی کتاب۔ یہ تو میں نے اس میں کئی کتابیں تصنیف کر ڈالیں۔“

”پشتو زبان ایک تو مشکل ہے۔ دوسرے اس میں بھر نہیں ملتی۔ مجھے یہ چند بھریں بڑی مشکل سے ہاتھ آئیں۔“

اس حقیقت پسند شاعر نے ساری زندگی پشتو کی خدمت میں صرف کر دی لیکن جب ہم اس کے کلام کا مطالعہ کرتے ہیں تو مشترک سرمایہ الفاظ، انداز فکر، فارسی اثرات، بھور و اوزان کے علاوہ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو زبان کی شیرینی بھی اس کا دامن دل اپنی طرف کھینچتی ہے۔ ایک غزل ۳ میں وہ

- ۱۔ منتخبات خوشحال خان خٹک: ص ۲۷۱، مطبوعہ پشتو اکیڈمی پشاور۔
- ۲۔ ایضاً: ص ۱۹۷۔
- ۳۔ سنگ میل: پشاور، سرحد نمبر، ص ۲۳۵-۲۳۶۔

اردو کے الفاظ التزام کے ساتھ استعمال کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے :

یہ سینہ کبرم داودہ مینہ بھر جاگی
جا اوستا محبت گورہ کیسے لاجی
در رقیب دینا در بادہ شوہ کہ خیمہ شوہ
سینہ خواہ پہ خندہ راکڑہ پور بھاگی
یہ بازئے بازئے وحلے گئل نہ شے
خکے سا پہ مسخر و وڑنے بے جاگی
زہ خوشحال چہ لالہ وراہ در بتکارہ شوم
یہ خندائے وے چہ آؤ میرا بے راگی

عبدالرحمان بابا (۱۸۷۲-۱۹۶۲/۱۱۱۸-۱۲۰۲ع) بھی اسی زمانے کے شاعر ہیں۔ جب انہوں نے شعور کی آنکھ کھولی تو خوشحال خان خٹک کی شاعری صوبہ سرحد کی فضاؤں میں گونج رہی تھی۔ رحمان بابا نے پشتو کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شاعری کی۔ غزلِ ریختہ کے یہ اشعار ایک طرف اردو زبان سے رحمان بابا کے تعلق کی اور دوسری طرف اس صوبے میں اردو کے رواج کی داستان بنا رہے ہیں۔ زبان صاف ہے، بیان پر فارسی کا اثر گہرا ہے اور پشت و بی استعمال کی گئی ہے جو مغلیہ دور میں ریختہ کی شکل میں سارے شاہی ہند میں ملتی ہے۔ رحمان بابا کی یہ غزل پڑھیے :

بوصل تو مارا کجا ہات ہے کہ وصلے تو خیلے بڑی بات ہے
بکونے تو گفتم کہ مسکن کتم ولے کے مرا این دراجات ہے
خدا زلف تو گوشہ ایروان دلم را عجائب مقامات ہے
ہمیں دادی دشنام و گالی مرا ہوسم ہمیں از تو سوغات ہے
لگاہم نہ امروز خونم برینت کہ دائم ترا پہچو عادات ہے
و آغوش رحمان مرو ہارقیب کہ این سفہ بدخونی و بد ذات ہے
غرض کہ اردو شاعری و زبان کی روایت کسی نہ کسی شکل میں ہر زمانے میں صوبہ سرحد میں نظر آتی ہے۔ پشتو بولنے والا جب اردو کو اپناتا ہے تو وہ جلد ہی اُس معیاری زبان پر عبور حاصل کر لیتا ہے جس میں ہر علاقے کے لکھنے والے ایک سطح پر برابر کے شریک ہیں۔

۱۔ دیوان عبدالرحمان بابا : ص ۲۷۷، پشتو اکیڈمی پشاور۔

میر و میرزا کا دور ہے اور اردو شاعری ایک نئے نقطہ عروج کو چھو رہی ہے کہ قاسم علی خان آفریدی نصیح، شیریں اور سادہ زبان میں اپنی غزل کے نغمے چھیڑتا ہے۔ اس کی غزل میں استادانہ رنگ بھی ہے اور قادر الکلامی بھی۔ ردیف کی معنویت، قافیے کا شعور اور مخصوص لہجہ اس کی شاعری میں ایسا رنگ بھرتا ہے کہ اس کی شاعری ہر پڑھنے والے کی توجہ اپنی طرف کھینچتی ہے۔ قاسم علی خان کا دیوان، جس کا مخطوطہ پشاور یونیورسٹی میں محفوظ ہے، شائع ہو چکا ہے اور کافی کلام خالص ہونے کے باوجود اس دیوان میں دو سو کے قریب غزلیں ہیں۔ یہ چند اشعار دیکھیے جن سے قاسم علی خان کے رنگِ سخن کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

وہ آپ دکھائے کو، صورت مجھے آتا ہے
جب اپنی غصوت کے ایام نکلتے ہیں
وحدت کا مماشای کثرت کے مظاہر ہیں
آغاز سے ہر شے کے انجام نکلتے ہیں
کسی سے میں قری و صلت کی التجا نہ کروں
مروں پر شک پہ اظہارِ مدعا نہ کروں
ازل سے تا ابد تک آفریدی ساتھ ہے اُس کے
میان دوستی صاحبِ سلامت ہو تو ایسی ہو

قاسم علی خان آفریدی کا کلام دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ دوسرے شعرا کا کلام دستِ بردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا ورنہ یہ کلام بذاتِ خود سرحد میں اردو شاعری کی ماضی میں پھیلی ہوئی روایت کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔

قاسم علی خان کے دور میں ایک اور شاعر مولوی محمد عثمان قیس (م ۱۳۰۰ھ/۱۸۸۳ع) کا کلام بھی ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔ دیکھیے کیسا خوب صورت شعر کہا ہے :

’خبر‘ ہر نور سے گیسو نہ بنے آج تلک
مجھ سینہ بخت کی قسمت میں سحر ہو نہ سکی

ایک اور شعر سنئیے :

’ملک کرتے ہیں ذکر اس کا، فلک کرتا ہے فکر اس کا
فضا اس کی طلب ’جوتے‘، قدر حاضر بنے خلعت

حیدر پشاوری^۱ (۱۷۳۶ء—۱۸۰۰ء) نے آٹھ دیوان مکمل کیے تھے جس کی طرف ایک شعر میں خود اشارہ کیا ہے :

پیر کہنہ تری قہرے بڑھی جاتی ہے آٹھ دیوانوں کی تکمیل پہ قانع نہ ہوا
 بہ سب دیوان دست بردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکے لیکن چند غزلیں آج بھی اُن
 سے یادگار ہیں۔ چند اشعار دیکھو جن سے حیدر کی امتدادی، قادر الکلامی اور
 جوان نگری کا اندازہ ہو سکتا ہے :

قاصد یہاں نہ کیجیو اس طرح حالِ دل
 حالتِ مری کو من کے وہ حیران رہ نہ جائے
 تم وقتِ نزع بھی جو نہ آؤ تو خوب ہے
 مجھ پر کسی کا کوئی احسان رہ نہ جائے
 لڑکپن میں نزاکت ہے، ادا ہے، چلبلا پن ہے
 غضب ڈھائے گا یہ نامِ خدا اک دن جواں ہو کر
 گلِ ہنس کے ہوا گویا جو تو ہے وہی میں ہوں
 اے بلبلِ خوش لہجہ جو تو ہے وہی میں ہوں
 تم اور اس جگہ یہ عجب انقلاب ہے
 ہم اپنے گھر میں دیکھ کے تم کو حیران ہیں
 میں اور خفا ہوں۔ آپ سے جی تو بہ کیجیے
 سچ پوچھیے جو آپ تو حیدر کی جان ہیں

ان اشعار میں ایک رعنائی، ایک تازگی ہے۔ بیان صاف اور سادہ ہے۔ زبان روزمرہ
 اور محاورے کی چاشنی لیے ہوئے ہے اور مزاج کی شوخی اشعار میں شگفتگی
 کا رنگ بھر رہی ہے۔

صوبہ سرحد کے علاقے میں ان کم اور انتشار زیادہ رہا ہے۔ ایک تو یہ علاقہ
 ہمیشہ سے فاتحین کی گزرگاہ رہا ہے۔ دوسرے یہاں سے ہندوستان کی طرف ہجرت کا
 لامتناہی سلسلہ رہا ہے۔ اس لیے یہاں کے پڑ پڑووں نے بھل بھول پر عظیم کے
 مختلف حصوں میں جا کر دیے اور اردو زبان کی رونق میں اضافہ کیا۔ اور وہ لوگ
 جو یہاں رہ کر اپنی صلاحیتوں کی داد دیتے رہے، ان کا کام جلد جلد آنے والے

۱۔ ادبیاتِ سرحد: جلد سوم، فارغ بخاری، ص ۱۳۰، لیا مکتبہ پشاور ۱۹۵۵ء۔

انقلابات کی آندھیوں نے برباد کر دیا۔ مہاراجہ رنجیت سنگھ کے زمانہ حکومت
 میں یہاں کی بہت سی چیزیں زیر و زبر ہو گئیں لیکن انگریزوں کی حکومت کے بعد
 جب حالات بُرا من ہوئے تو ہم دیکھتے ہیں کہ انیسویں صدی کے وسط سے اب
 تک اردو شعر و ادب کا چراغ یہاں کسی وقت بھی نہیں بجھا بلکہ وقت کے ساتھ
 ساتھ روشن سے روشن تر ہوتا جا رہا ہے۔



ایک تو یہ کہ اسلامی عقاید اور اُن کو بیان کرنے والے الفاظ کا ذخیرہ سب زبانوں میں مشترک ہے۔ قرآن پاک میں تقریباً اسی ہزار الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں سے تقریباً دو ہزار بنیادی الفاظ ہیں۔ باقی اُن کی مختلف شکلیں اور تکرار ہیں۔ اُردو میں کم و بیش پانچ سو سے زیادہ بنیادی الفاظ ہمارے اظہار کا وسیلہ ہیں۔ یہ الفاظ پاکستان کی سب زبانوں کا مشترک سرمایہ ہیں۔ دوسرے یہ کہ فارسی الفاظ، تلمیحات، رمزیات، ہندش و تراکیب کا ذخیرہ بھی ان سب زبانوں میں مشترک ہے۔ اُردو زبان میں ان الفاظ کا سب سے بڑا ذخیرہ ہے۔ اس سطح پر بھی پاکستان کی سب زبانوں کا اُردو سے گہرا رشتہ ہے۔ تیسرے یہ کہ پاکستان کی ہر زبان کے متعدد الفاظ اُردو کے ذخیرہ الفاظ کا ایسا حصہ بن گئے ہیں کہ اب ان کو الگ کرنا ممکن نہیں ہے؛ مثلاً براہوئی ہی کے بہت سے الفاظ، جو دراوڑی زبان ہے، اُردو میں جذب ہو گئے ہیں۔ جن میں سے چند یہ ہیں:

اگاڑی، ہچہ، اٹکل، بابو، پو، بدنی (بدھنی، بدھنا، مٹی کا لوٹا)، بھرتی، بیڑی (زنجیر)، بھاری (جھاڑو، اُردو میں جھاڑو بوبارو یا جھاڑ بوبار آتا ہے۔ جھاڑو، جھاڑ کلمہ اور بوبارو، بوبار سہل)، چکھی (چکھنا)، چخ، چپ چپ، چوکھٹ، چوکھٹ)، چلم، چوٹی، دانی، دھوی، دھون (دھوان)، ڈپی (ڈپیا)، ڈنڈ (جرمانہ)، ڈنڈا، ڈنگ، ڈنگ (جیسے ڈنگ مارنا)، ڈول، ڈوم، سمبھال (سمبھال)، کجٹل (کاجل)، کھڈ، گڑبڑ، کڑی (زنجیر کا ایک ٹکڑا)، کورا (جیسے کورا کپڑا)، کند، کونڈا، گاڈی (گاڑی)، گھڑی، گڈی (پتنگ)، لٹ (لٹہ)، لٹی، لوٹ (لوٹ کا سال)، ماڑی (کئی منزلہ مکان)، موچی، نہ (نہیں کے معنی میں)، تاج، ہڈ (ہڈی)، ٹولا (گروہ کے معنی میں)، تول، تولہ، ٹوکری، پاپ، پیچھاڑی (پچھاڑی)، ہورا، جانی (معتوقہ کے معنی میں)، جاڑ (جھاڑ، درخت)، جھٹ (جیسے جھٹ پٹ)، جی، ہلتہ وغیرہ وغیرہ۔

بلوچی چونکہ ایرانی زبان کی شاخ ہے اس لیے اس میں فارسی الفاظ کی کثرت ہے اور یہ سرمایہ بلوچی اور اُردو میں زیادہ تر مشترک ہے۔ سولہویں صدی عیسوی میں جب ہمایوں بادشاہ شیر شاہ سوری سے شکست کھا کر بھاگا تو ایران جانے

بلوچستان کی اُردو روایت

ایک لاکھ چونتیس ہزار دو مربع میل کے بنجر پہاڑوں اور سنگلاخ چٹانوں والے اس بے آب و گیاہ علاقے کی، جس کے شمال میں افغانستان اور مغرب میں ایران واقع ہے، نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بیک وقت کئی زبانیں بولی جاتی ہیں اور زیادہ تر لوگوں کی مادری زبانیں دو ہیں۔ یہاں پشتو بولنے والے پٹھان بھی آباد ہیں اور بلوچی و براہوئی قبائلی بھی۔ جس میں صوبے کی تین بڑی آبادیاں اور اُن کی تین خاص زبانیں ہیں۔ باقی بولیاں انہی کی شاخیں ہیں۔ بلوچی وسطی ایران کی ایک بولی ہے جو بقول گریسن 'ایرانی بولیوں میں قدیم ترین بولی ہے۔ اس بولی پر کُردی کی بھی گہری چھاپ ہے۔ براہوئی دراوڑی زبان کہی جاتی ہے۔ بارکھان کے علاقے میں ایک زبان اور بولی جاتی ہے جسے عرف عام میں "کھیت رانی" کہتے ہیں۔ اس زبان میں عربی، فارسی، براہوئی، سرائیکی، پشتو اور بلوچی اثرات مل جل کر کھچڑی بن گئے ہیں اور بلوچستان میں اس کھچڑی زبان کو وہی حیثیت حاصل ہے جو صوبہ سرحد کے علاقے میں "ہندکو" کو حاصل ہے۔ صدیوں سے مختلف زبانوں سے واسطہ رہنے کی وجہ سے یہاں کے لوگوں میں زبانیں سیکھنے اور انہیں اپنانے کی غیر معمولی صلاحیت پیدا ہو گئی ہے۔

براہوئی اور بلوچی زبانوں میں ادب کی روایت کمزور ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ خانہ بدوش زندگی اور کمزور مادی و معاشی وسائل نے اس روایت کو پروان چڑھنے نہیں دیا۔ لیکن قدیم بلوچی شاعری میں نہ صرف انسانی رشتوں کا گہرا شعور ملتا ہے بلکہ اُس میں خالص اور بے میل شاعری کے ایسے خوبصورت نمونے بھی ملتے ہیں جن سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت صنعتی دور کی زندگی نے ہم سے چھین لی ہے۔ پاکستان کی سب زبانوں میں چند بائیں مشترک ہیں۔

۱۔ دی اسپرل گزیٹیئر آف انڈیا: جلد اول، ص ۳۵۳، مطبوعہ آکسفورڈ، ۱۹۰۹ء۔

۱۔ براہوئی اور اُردو: از کابل القادری، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین نومبر ۱۹۶۲ء، ص ۳۷ تا ۷۶۔

ہوئے بلوچستان سے گزرا۔ یہاں کے سردار نے اُسے پناہ دی اور جب یہاں ایران سے فوج جمع کر کے واپس ہوا تو میر چاکر خاں بھی اس کے ساتھ ہو لیا۔ یہاں سے اورنگ زیب تک بلوچستان کا تعلق دہلی سے ہمیشہ قائم رہا۔ اس تعلق کی بنا پر بلوچستان کی اس دور کی رزمیہ لفظوں میں اردو زبان کا رنگ روپ جھلکتا ہے۔ جیسا کہ پنجاب، سندھ اور سرحد کے اہل علم اپنے اپنے علاقوں کو سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی وجوہ کی بنا پر اردو کا گہوارہ اولیٰ بتاتے ہیں اسی طرح جب بلوچستان کے ماہرین تاریخ و ادب اس علاقے کے معاشرتی و تہذیبی عوامل کا جائزہ لیتے ہیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

”اردو کی تشکیل کی ابتدا بلوچستان سے ہوئی کیونکہ یہی بلوچستان ہے جو خلافت مشرق کا صوبہ طوران ہوتا تھا اور پھر بن قاسم کی مہم کے بعد ایک زمانے تک اس علاقے میں عربی، فارسی اور سندھی زبانیں بولنے والے لشکریوں کا میل ملاپ ہوتا رہا اور ان کی بول چال سے ایک نئی زبان تشکیل پانے لگی۔ اس نظریے کے ثبوت میں متعدد داخلی و خارجی شہادتیں موجود ہیں۔“

اس لسانی و تہذیبی اشتراک کے علاوہ بلوچستان میں اردو کی باقاعدہ روایت اٹھارویں صدی عیسوی سے شروع ہو جاتی ہے۔ کئی زبانوں کا علاقہ ہونے کی وجہ سے سارے بلوچستان کی عام بول چال کی زبان بھی اردو ہے۔ عربی مدارس میں ہمیشہ کی طرح آج بھی ذریعہ تعلیم اردو ہے۔ انگریزوں کے دور حکومت میں یہاں کی دفتری و عدالتی زبان اردو ہو جاتی ہے اور اسی کے ساتھ اردو اخبارات، ہفت روزہ، پندرہ روزہ کی ایک مسلسل روایت بھی قائم ہو جاتی ہے۔ خط و کتابت میں بھی اردو زبان ہی عام طور پر استعمال کی جاتی ہے۔ انیسویں صدی کے اوائل میں اردو شاعری کا چرچا بھی عام ہو جاتا ہے۔ نائب محمد حسن براہوئی کا اردو دیوان اس روایت کی نشان دہی کرتا ہے۔ محمد حسن کا کلام زبان و بیان کے اعتبار سے صاف اور سادہ ہے۔ اس پر فارسی کا اثر بھی گہرا ہے۔ اس کے کلام کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ بلوچستان کا پہلا شاعر نہیں ہے،

۱۔ براہوئی اور اردو: از کابل القادری، ص ۳۶، اورینٹل کالج میگزین، نومبر

۱۹۶۲ء -

۲۔ بلوچستان میں اردو: ص ۳۲، ڈاکٹر انعام الحق کوثر، مطبوعہ مرکزی اردو بورڈ لاہور، ۱۹۶۸ء -

بلکہ اس سے پہلے کے شعرا کا کلام یا تو دست برد زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا یا کسی بھی کتب خانے کی زینت بنا ہوا ہے اور دریافت کا منتظر ہے۔ محمد حسن کے چند اشعار دیکھئے:

ہے شفا بخش جانِ عشاقان لعل دو آب دارِ بچ لب کا
'مکھ' میں ترا جو برقعہ اٹھایا چن میں باد
خوشبو اسی سبب میں صفرِ لالہ زار ہے
ترے 'مکھ' نے چھپایا ہے صنم اس چار اشیا کو
قمر کو، شتری کو، شمس کو، خورشیدِ اعلا کو
کر تار تار زلفِ پریشان کو باغ میں
پر تار 'مو' کو رشتہ صد 'برہمن' کرو
تم اس زلفِ پریشان کو کرو زولیدہ و برہم
کہ کھولے گا کفرِ صیباد دامِ آہستہ آہستہ

محمد حسن کے صاحبزادے میر مولا داد خاں (م - ۱۹۰۶ء) بھی فارسی و اردو کے شاعر تھے۔ انہوں نے بڑی غزل کو اپنا ذریعہ اظہار بنایا اور اس میں سیدھے سادے عاشقانہ جذبات کو پیش کیا۔ سردار خیر بخش مری، سید عابد شاہ عابد، سید غلام علی الہاس، عبدالحق زور، یوسف عزیز مکی اور پیر بخش وغیرہ نے انیسویں اور بیسویں صدی میں خاص طور پر اردو میں دادِ سخن دی ہے۔ نئی نسل میں کئی بلند پایہ شعرا، دوسرے صوبوں کی طرح، بلوچستان میں بھی اپنی ذہنی کاوشوں سے اردو زبان کے سربایہ ادب میں اضافہ کر رہے ہیں۔



۱۔ کتب

- ح ۷۰۷ -
'اردو' اورنگ آباد : ح ۱۸۶ -
اردو ادب کے آٹھ سال : ۷۰۰ -
'اردو'، کراچی : ح ۳۷ -
اردو زبان کا اصل مولد : ح ۶۷۳ -
اردو زبان کی بناوٹ میں پشتو کا
حصہ : ۷۰۰، ۷۰۲ -
اردو شہ پارے : ح ۱۲۹، ح ۲۳۵
ح ۲۳۷، ۲۵۲، ۲۶۲، ۳۳۰ -
اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے
کرام کا کام : ح ۳۷، ح ۱۵۲
ح ۱۵۶، ح ۶۰۴، ۶۱۶ -
اردو کے قدیم : ۱۱، ح ۷۰، ۱۲۲
ح ۱۵۹، ح ۳۸۴، ح ۴۸۶
ح ۴۹۳، ح ۵۰۷، ح ۵۰۹ -
اردو کے قدیم کے متعلق چند تصریحات :
ح ۶۶۱ -
ارشاد نامہ (مثنوی) : ۱۲۹، ۱۸۷
۲۰۲، ۲۰۳، تعداد اشعار ۷۰۷
سنہ تصنیف : ۲۰۷، موضوع : زبان
و بیان : ۲۰۷ - ۲۰۸، ۲۸۴
۳۸۷ -
الفضل القوائد : ح ۳۷ -
الف لیلہ : ۳۹۰، ۴۷۷، ۷۱
۴۸۸ -

الف

- آبِ حیات : ۳۰، ح ۸۱، ح ۵۳۱
۶۲۱، ۶۳۲ -
آثار الشمر : ۵۳۲ -
آذکر تھ : ۶۱۶ -
آرکھلیا : ۴۶۲ -
آلین اکبری : ح ۴۷، ۵۷، ۵۸۶ -
آئینہ ہندی شاہی محل (نظم) : ۴۸۲ -
ابراہیم نامہ (مثنوی) : ۱۶۳، ۱۸۸
۱۹۱، ۱۹۲، ۲۰۱، ۲۱۴
۲۱۹، ح ۲۲۰، نوی بات کہنے
کا ارادہ : ۲۲۱، پلاٹ : ۲۲۱ -
۲۲۲، ہندوی تلمیحات اور دیومالا
۲۲۲، جزئیات نگاری : ۲۲۳ -
۲۲۴، بادشاہ کی تعریف : ۲۲۵ -
۲۲۶، اہمیت : ۲۲۶، ۲۷۷
۲۸۴، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵
۵۸۸ -
احوالِ سلاطین بیجاپور : ۲۳۳
۲۳۵، ۲۳۷ -
اخبار الاخبار (فارسی) : ح ۱۰۰ -
اخبار الاصفیا : ۳۹ -
ادات الفضلا : ۱۰۳ -
ادیات سرحد (جلد سوم) : ح ۶۹۹

اشاریہ

مرتبہ ابنِ حسن لیبر

۷۱۵	...	۱۔ کتب
۷۳۶	...	۲۔ اشخاص
۷۹۷	...	۳۔ مقامات
۷۷۵	...	۴۔ موضوعات

الف لیلہ (اردو ترجمہ جلد ۵ اور ۸) :

ح ۴۷۷ ح ۴۷۸ -

امیریل گزیٹر آف انڈیا (جلد اول) :

ح ۴ ح ۶ ح ۶ ح ۴۹ ح ۴۹ -

امواج خوبی (فارسی) : ۱۲۰، ۱۲۶ -

۱۲۷ -

اللہ و آریں ایٹل ہندی : ح ۱۰ -

ح ۵۴ ح ۵۹۵ ح ۶۱۰ -

انشائے ابوالفضل : ۴۶۲ -

الشاعے غنیمت : ۶۳۱ -

الوارالمیون : ۴۱ -

انوار سہلی : ۴۴۶ -

انوار سہلی : (دکنی میں ترجمہ) :

۵۲۴، ۵۲۵ -

انواع العلوم : ۶۲۵ -

اولیائے بجاہور : ح ۴۰۶ -

اورینٹل کالج میگزین لاہور : اگست

۱۹۳۱ع : ح ۵۲ ح ۶۰ -

فروری ۱۹۳۳ع : ح ۶۱ -

ح ۶۳۱ ح ۶۳۶ ح ۶۹۴ -

مئی ۱۹۳۷ع : ح ۶۶۷ - فروری

۱۹۳۸ع - فروری ۱۹۳۹ع :

ح ۶۱۶ - مئی اور نومبر ۱۹۳۸ع :

ح ۶۲۱ - فروری ۱۹۳۹ع :

ح ۶۱۸ - مئی ۱۹۳۱ع : ح ۶۶۰ -

نومبر ۱۹۳۱ع : ح ۵۳۳ - نومبر

۱۹۵۰ : ح ۷۸ -

ب

بارنامہ (اردو) : ۵۱، ۱۱ -

بادشاہ ہمدان سبک اور تاجر حسن

(الف لیلہ کی ایک داستان) : ۴۷۷ -

بادشاہ کی سیر بھونگیر (نظم) : ۴۸۳ -

بانی : ۴۲ -

بہرالقائیں : (میں شاہ وجیہ الدین علوی

کے چند جملے) : ۱۰۰ -

بہر القضاہ (عربی فارسی لغت) : ۱۰۱ -

۱۰۲، ۱۰۳، ۶۱۵ -

بہر المحبت : (مثنوی) : ۲۴۴ -

بہر النکات : ۱۳۳ -

بدرچاچ : ۵۳۱ -

بدھ پرکاش : ۲۱۹ -

براہوتی اور اردو : ح ۷۱۰ ح ۷۱۱ -

برسات (نظم) : ۴۸۳ -

برہم عظیم پاک و ہند کی ملت اسلامیہ :

ح ۲۲ ح ۴۹ -

برکات الاولیا : ح ۲۲۷ ح ۴۰۲ -

برہان پور کے صندھی اولیا : ح ۶۷۹ -

برہان قاطع : ۴۷۱ -

برہان مائر : (میں میرزا معین کا نام)

۲۳۵ -

بساتین : ۳۹۱ -

بساتین الالسی : ۴۸۷ -

بساتین السلاطین : ۲۳۵، ۲۳۲ -

بشارت الذکر : ۲۰۳، ۲۰۴ -

بقر عید (نظم) : ۴۸۷ -

بکٹ کہانی (قدیم اردو، جلد اول) :

۶۲ - ۶۹، بارہ ماسہ کی روایت

۶۳، اقتباسات ۶۴ - ۶۷، تبصرہ

۶۷ - ۶۸، زبان ۶۷ - ۶۹،

اشعار کی تعداد اور نوعیت ۶۸،

لسانی مطالعہ ۶۸ - ۶۹، ۷۱،

۱۹۳، ایک مکمل نظم ۶۳۰،

زبان و بیان ۶۳۰ - ۶۳۱ -

بلحم و نففور (مثنوی) : ح ۲۷۵ -

بلوچستان میں اردو : ح ۶۱۱ -

بنگلہ نامہ : ۵۲۱ -

ہوشیار خیال (مثنوی) : موضوع اور

پلاٹ ۵۸۰ -

چار دانش : ۴۷۳ -

پیرام دکن میں : ح ۵۰۹ -

پیرام و حسن بانو (مثنوی) : ۲۳۶،

۲۴۲، تعداد اشعار و سنہ تصنیف

۲۶۲، اسی نام کی فارسی مثنوی

کا ترجمہ ۲۶۳، دونوں مثنویوں

کا تقابلی مطالعہ ۲۶۳، زبان و بیان

۲۶۳ - ۲۶۵، ۲۷۵، ۲۷۲،

۳۸۵، ۵۰۹ -

پیرام و حسن بالو (فارسی مثنوی) :

۲۶۳ -

پیرام و گل اندام (مثنوی) : ۴۳۳،

۵۰۷، تعداد اشعار اور سنہ تصنیف

۵۰۸، مآخذ ۵۰۹، زبان و بیان

۵۰۹ - ۵۱۰، ۵۱۳ -

پہشتی ژبور : ۴۸۶ -

بھوکہ بل : ۱۵۶ -

بیاض جہیل تھار : ۶۱ -

بیاض جمیع المضامین : مرتب کے

ہندی اشعار ۶۲ -

بیچک : ۴۲ -

بے وفا دل (نظم) : ۴۸۳ -

پ

پارلیمنٹ آف فاؤلز : ۴۴۶ -

پاکستان لنگویٹسکس (لاہور) : ح

۶۰۲ -

پران : ۵ -

پرت نامہ (مثنوی) : ۱۶۲، ۳۸۹،

۳۹۶، تعداد اشعار اور موضوع

۳۹۶ - ۳۹۷، سنہ تصنیف ۳۹۸،

۴۰۰، پنجابی زبان کے اثرات

۶۰۷، ۶۲۷ -

پشتو انگریزی لغت : ۷۰۱ -

پنج گنج : ح ۱۷۷ -

پنجاب میں اردو : (از حافظ محمود

شیرانی) : ۲۳ ح ۲۴ ح ۳۰،

۲۸ ح ۳۶ ح ۴۱ ح ۸۱،

۸۲ ح ۵۹۳ ح ۵۹۴ ح ۵۹۹،

۶۱۶ ح ۶۲۴ - ح ۶۲۵،

۶۲۸ ح ۶۴۹ ح ۶۵۸،

ح ۶۷۳ -

پنجاب میں اردو (از قاضی فضل حق) :

ح ۶۲۸ ح ۶۶۶ -

پنجاب میں اردو (پد اکرام چغتائی) :

ح ۵۹۸ ح ۶۳۷ -

- پنجاب یونیورسٹی کیننگٹن ۱۹۰۹ء -
 ۱۹۱۰ء ح ۵۹۸ -
 پنجابی ادب و تاریخ : ح ۶۱۲ -
 ہندنامہ (مثنوی) : مآخذ و وجہ تالیف
 اور زبان و بیان ۵۱۲ -
 ہولین (مثنوی) : ۲۸۱ ، ۲۸۶ ،
 ۲۸۹ ، ۲۹۰ ، ۲۹۱ ، ۲۹۵ ،
 ۳۲۴ ، ۳۲۳ ، سنہ تصنیف ۳۸۷ ،
 پلاٹ ۳۸۸ ، زبان و بیان ۳۸۸ -
 ۳۹۱ ، پنجابی زبان کے اثرات
 ۶۱۰ -
 پیسہ اخبار ، لاہور : ح ۵۹۸ -

ت

- تاج العقائق : کس کی تصنیف ہے ؟
 ۳۲۴ ، عام فہم ہندی زبان میں
 اشاعت ۳۳۵ -
 تاریخ ادبِ اردو ، جلد اول : (مرتبہ
 عبدالقیوم) ح ۲۲۰ -
 تاریخ ادبِ اردو : (از جمیل جالبی ،
 جلد دوم زیر ترتیب) ، ۶۴۵ -
 تاریخ احمدی : ۵۳۴ -
 تاریخ اسکندری (فتح نامہ جہلول خان) :
 ح ۳۴۰ ، سنہ تصنیف ۳۴۲ ، پلاٹ
 ۳۴۳-۳۴۴ ، مثنوی 'گلشن عشق'
 اور 'علی نامہ' سے تعلق مطالعہ
 ۳۴۴ ، فن ، زبان اور بیان ۳۴۵ -
 تاریخِ سروہ : (جلد اول) ، ح ۶۷۹ -
 تاریخِ برہان پور : ح ۳۰۲ -

- 'اردو' کا زبانِ اردو کے لیے استعمال
 ۶۶۰ -
 تذکرہ بدرِ یضا : ح ۲۲۹ -
 تذکرہ الملوک : ۱۸۵ -
 تغلق نامہ (مثنوی) : ایک ہندی فقرہ
 ۲۳ -
 تلاوة الوجود : ۱۵۹ -
 تمدنِ ہند پر اسلامی اثرات : ۹۰۸ ،
 ۱۰ -
 تمہیداتِ ہمدانی (عربی) : ۳۹۸ -
 تمہیداتِ ہمدانی (دکنی) : ۵۰۳ -
 توزکِ بایری : (دیکھیے بابر نامہ) -
 توزکِ جہانگیری : اردو الفاظ ۶۱ -
 تولد نامہ : تعداد اشعار ۱۴۲ ، کے
 حصے 'معراج نامہ' اور 'وفات نامہ'
 ۱۴۲ -
 تھیوکرانش : ۶۴ -
 ث
 نواقب المناقب : ۶۲۶ -
 ج
 جلوۂ خضر : ح ۵۵۱ -
 'جہاناتِ شاہیہ' : ح ۹۶ ، ۳۷ ، گجراتی
 زبان کا ایک شعر ۹۷ ، ح ۹۸ ،
 ۶۰۳ -
 جنت سنگھار (مثنوی) : ۱۹۱ ،
 ۱۹۴ ، ۱۹۵ ، ۲۳۴ ، ۲۵۱ ،
 امیر خسرو کی مثنوی 'ہشت بہشت'
 کا آزاد ترجمہ ۲۵۲ ، وجہ تصنیف

- ۵۲۸ ، ح ۶۰۳ -
 حنفیہ النصاب : (از قطب زاری) تعارف
 ۳۸۶ ، اہمیت ۳۸۶ -
 حنفیہ النصاب (فارسی) : (از شاہ یوسف
 راجہ قتل) ، موضوع اور مختصر
 حال ۳۸۵ - ۳۸۶ -
 تذکرہ اردو مخطوطات ، (جلد اول) :
 ح ۱۷۵ ، ح ۲۲۰ -
 تذکرہ اعجازِ سخن (جلد اول) : ح
 ۵۹۶ ، ۵۹۹ -
 تذکرہ اولیائے دکن (جلد اول) :
 ح ۲۲۷ ، ۵۰۷ - (جلد دوم)
 ح ۳۹۷ - (جلد سوم کا حصہ اول)
 ح ۳۰۵ -
 تذکرہ بے جگر : ۶۶۸ -
 تذکرہ روز روشن : ح ۶۲ -
 تذکرہ ریختہ گویاں : ۵۳۲ -
 تذکرہ شعرائے دکن : ح ۳۳۰ -
 تذکرہ شورش : ح ۶۴۱ -
 تذکرہ صبح گلشن : ۷۱ -
 تذکرہ گلشنِ سخن : ۵۳۲ -
 تذکرہ مخزنِ شعرا یعنی تذکرہ شعرائے
 گجرات : ۱۴۳ -
 تذکرہ مخطوطاتِ اردو : ح ۳۰۵ -
 (جلد سوم) ح ۴۰۲ ، ح ۴۲۳ -
 تذکرہ مسرت انزا : ۵۳۲ -
 تذکرہ میر حسن : ح ۵۳۲ ، ۵۳۰ -
 تذکرہ نوشاہیہ : ۶۲۶ -
 تذکرہ ہندی : ح ۵۳۱ ، ۵۳۶ ، لفظ

- تاریخِ چغنی سلطنت : ح ۹۱ -
 تاریخِ بیڑ : ح ۱۵۲ ، ح ۶۰۴ -
 تاریخِ خورشید جاہی : ح ۵۰۷ -
 تاریخِ داؤدی : ۵۲ -
 تاریخِ سلیمانی : ۱۳۳ -
 تاریخِ شعرائے سندھ : ۶۸۳ -
 تاریخِ عربی : ۱۳۳ -
 تاریخِ فرشتہ : ۱۳۹ ، ۱۸۵ ، ۲۸۲ ،
 ۶۷۶ -
 تاریخِ فرشتہ (دقت دوم) : لوکچور ،
 ح ۱۳۹ -
 تاریخِ فرشتہ (فارسی) : لوکچور ،
 لکھنؤ ، ۳۷۶ -
 تاریخِ فیروز شاہی : (از شمس صراج
 عقیق) ، ۵۸۶ ، ملی جلی زبان کا
 ایک فقرہ ۶۷۷ -
 تاریخِ فیروز شاہی : (از ضیاء اللین پرنی)
 ح ۲۴ ، ۱۴۹ -
 تاریخِ قطب شاہی : ۳۹۴ -
 تاریخِ گولکنڈا : ح ۵۱۰ ، ح ۵۱۶ -
 تاریخِ معصومی (فارسی) : ۶۷۲ ،
 ۶۷۵ -
 تاریخِ وجیانگر : ح ۲۸۲ -
 تاریخِ وصاف : ۴۶۰ -
 مخالفِ قدسیہ : ۶۲۶ -
 'نصریر' دہلی (شمارہ ۲) : ح ۹۹ -
 نقشہ : ۶۲۴ -
 نصف الکرام (جلد اول) : ح ۹۵ ، ح
 ۹۶ ، ۹۷ ، ح ۱۰۴ ، ح ۱۱۰ ،
 ح ۱۱۱ ، ۱۲۰ ، ۵۳۴ -

- داستانِ امیر حمزہ (فارسی) : ۲۶۷ - ۲۶۸
داستانِ فتح جنگ (ہندی) : ۲۹۵ - ۳۹۵
درد نامہ : ۸۰ -
درۂ نادرہ : ۴۶۰ -
دریائے عشق (ہندی) : ۲۴۴ -
دستور الافاضل : ۱۰۳ -
دستور العمل : ۲۸ -
دستور عشاق : ۳۹۰ ، اس کا خلاصہ
'قصہ حسن و دل' ، اشاعت
از ایوزک اینڈ کمپنی لندن ۱۹۲۶ع
ح ۴۴۴ ، ۴۴۶ -
دستور عشاق (از گرین شیلڈ) : ۴۴۴ -
دکن میں اردو : ح ۲۳۵ ، ح ۳۸۹ ،
ح ۴۴۲ ، ح ۵۰۷ ، ح ۵۰۸ -
دکنی ادب کی تاریخ : ح ۲۵۲ ،
ح ۴۷۰ -
دیپک ہتنگ (ہندی) : ح ۴۷۴ -
دیوانِ حسن شوق : ح ۲۸۰ ، ح ۲۹۶ -
دیوانِ خمسہ و قصائد فارسی : ۲۳۵ -
دیوانِ داؤد (میں فردیاتِ ایہام) :
۵۶۵ -
دیوانِ چل سرست : ۶۹۲ -
دیوانِ شاکر (فارسی) : میں اردو کلام
۶۶۵-۶۶۶ -
دیوانِ شاہ راجو قتال (فارسی) :
ح ۴۸۵ -

- دیوانِ عبدالرحمن بابا : ح ۷۰۵ -
دیوانِ عزیز اللہ دکنی : ح ۶۳۲ -
دیوانِ غنیمت (فارسی) : ۶۳۱ -
دیوانِ مسعود سعد سلمان (فارسی) :
۶۱۵ ، ۶۲۴ -
دیوانِ فانی : ۲۲۹ -
دیوانِ شاہ قاسم : ۵۸۳ ، مشمولات
۵۸۴ ، صنعتِ ایہام کا عام استعمال
۵۸۴ ، زبان ۵۸۴ -
دیوانِ قاسم علی خاں : ۷۰۶ -
دیوانِ میر محمدی سائل دہلوی :
ح ۶۶۱ -
دیوانِ قاضی محمود دریائی : ۱۱۲ ،
ہندی روایت ، کلام کی ترتیب
۱۱۲-۱۱۳ -
دیوانِ مراد شاہ لاہوری : ۶۳۶ ،
۶۵۹ -
دیوانِ مفیمی : ۲۳۷ -
دیوانِ نالک (محمد حسن ابراہوی) :
۷۱۱ -
دیوانِ نصرتی : ح ۳۳۰ ، ۳۳۱ ،
ح ۳۳۷ -
دیوانِ وجید : ح ۴۴۲ ، ۴۴۴ -
دیوانِ ولی : ۵۳۱ ، ۵۳۶ ، غزل
ولی سے پہلے ۵۴۰-۵۴۱ ، ۵۶۳ -
دیوانِ ولی : (قلی ، غزلوں پر ہنچا ہوا)
پبلک لائبریری لاہور ح ۶۳۲ -
دیوانِ ولی : (قلی ، غزلوں پر جامع مسجد
بمبئی) ۵۳۵ -

- دیوانِ ولی : (مکتوبہ ثناء اللہ) ، ۵۳۳ ،
۵۳۸ -
دیوانِ ولی : (مکتوبہ سید محمد تقی)
۵۳۲-۵۳۳ -
دیوانِ ولی : (مضمون از محمد اکرام
چغتائی) ح ۶۳۲ -
دیوانِ ہاشمی : تعارف ۳۶۳ ،
تعدادِ غزلیات ۳۶۳ ، غزلوں کی
خصوصیت ۳۶۴ ، مصنف کا محبوب
۳۶۴-۳۶۶ ، شاعر کا احساس
رنگ و بو ۳۶۶-۳۶۷ ، زبان و
بیان ۳۶۶-۳۶۷ -
دیوانِ ہندی مسعود سعد سلمان (ناپید) :
۵۹۶ ، ۶۱۳ -
دیوانِ زادۃ شاہ حاتم : ۵۹۹ -
دیوانِ رانی و خضر خاں (ہندی) : ۲۴ -
ذ
ذخیرۃ الغنائین : ۵۸۶ ، میں قدیم
اردو کے چند الفاظ ۶۷۷-۶۷۸ -
ذ
راگ دربن و رقص ، ہندی : ۷۱ -
رسالہ امام غزالی : ۵۰۳ -
رسالہ تصوف : ۲۹۹ -
رسالہ شاہ عبداللطیف (منظوم) :
ح ۶۸۳ -
رسالہ عبدالواسع : ۷۷ ، ۶۲۹ -
رسالہ عشقیہ : ۲۹۹ -
رسالہ قریبہ : ۴۹۷ -
رسالہ محمود خوش دہاں : ح ۳۸۰ -
رسالہ وجودیہ : (از امین الدین اعظمی) :
۱۹۷ -
رسالہ وجودیہ : (از شاہ پروان الدین
جام) : ایک نثری تصنیف ۲۰۳ ،
۲۱۰ ، اردو کی تاحال معلوم اولین
تصنیف ۲۱۰ ، موضوع ۲۱۲ اور
'کلمۃ العقائق' کے اسلوب کا فرق
۲۱۳ -
رشد نامہ : ۴۰ -
رضوان شاہ و روح افزا (ہندی) :
تعدادِ اشعار اور سند تصنیف
۵۱۴ ، پلاٹ ۵۱۴ ، زبان و بیان
۵۱۴ ، ہندی کے عنوانات پہلی بار
نثر میں : ۵۱۵ -
رقعاتِ عالمگیری : ۷۰ -
رگ وید : ۶ -
رمزالمشقیں (پنجابی ہندی) : ایک
عالمانہ ہندی ۶۴۹ -
رسوز السالکین (ہندی) : ۳۰۸ ، اس کا
مصنف ؟ ح ۳۱۰ ، ۳۱۲ ، ۳۱۶ -
روح الارواح : ۵۰۳ ، ۵۰۴ -
روضۃ الاولیاء : ح ۴۲۳ -
روضۃ الشہداء : ۱۷۷ ، ۳۲۲ -
رومن ڈی لا روز : ۴۴۶ ، ۴۴۷ -
ریاض الفصحا : ۶۶۸ -
ریاض غوثیہ : ۴۷۳ -
ریختہ پچھلی : ۶۳۳ ، ۶۳۴ ، ۶۳۵ -
ریختہ چراغ : ۶۳۳ ، ۶۳۴ ، ۶۳۵ -

ایضاً شمع : ۶۳۳ ، ۶۳۴ ، ۶۳۵ -

ز

زبیر شاہ جهانی (فارسی) : ہندوستانی
زبان میں ترجمہ : ۷۰ -

س

سب رس : ۲۸ ، ۱۸۹ ، ۳۸۸ ،
۳۹۰ ، گولکنڈا کی پہلی نثری

تصنیف ۳۹۱ ، ۴۰۲ ، ح ۴۰۴ ،

۳۳۲ ، ۳۳۳ ، سنہ تصنیف ۱۳۳۸ھ

اردو میں ادبی نثر کا پہلا نمونہ

۳۳۴ ، صبرِ ثالث ۳۳۳-۳۳۴

ماخذ اور قبولِ عام ۳۳۴-۳۳۵

ایک عالمگیر تصور سے تعلق ۳۳۶-۳۳۷

۳۳۸ ، پلاٹ ۳۳۸-۳۳۹ ، تنقید

و تبصرہ ۳۵۶-۳۵۷ ، ۳۶۵

۳۷۱ ، ۳۸۷ ، دو قابلِ ذکر امور

۳۹۶ ، ۳۹۹ ، ۵۰۳ ، ۵۰۵

۵۱۸ ، ۵۱۹ ، ۵۸۹ ، میں پنجابی

زبان کے اثرات ۶۰۹ -

سب رس کے ماخذ اور مماثلت : ح

۳۳۵ ، ح ۳۳۶ ، ح ۳۳۷ ، ح

۳۳۸ -

ست پنتھی رسائل : ۹۳ -

ستی سینا و لورچند رائی (بنگالی) :

۳۷۵ -

سخنِ شعرا : ۵۳۲ ، ۶۶۸ -

مداحِ چندر شیدا نوشاں : ۷۰ -

سراجی : ۶۲۵ -

موجد میں اردو : ح ۶۹۹ -

مرد و گرم زمانہ (فارسی تصنیف) :

۹۰ -

سرما (نظم) : ۳۸۳ -

سرور آزاد : ح ۵۳۸ -

سسی پتون (پنجابی مثنوی) : ۶۱۲ -

سکھ انبن (مثنوی) : ۲۴۱ ، ۳۰۵ -

سکھ سچلا (گیت) : عارفانہ خیالات

۲۰۴ - ۲۰۵ ، ۲۲۷ -

سلامان و اہمال (مثنوی) : عبدالرحمان

جاسی کے کرد کے قصے اور خوب

پد چشتی کی حکایتِ شیخ چلی میں

مماثلت ۱۲۳ ، ۳۳۶ -

سندھ میں اردو شاعری : ح ۶۸۵ -

سنگ میل پشاور (ماہنامہ) سرحد نمبر :

ح ۷۰ -

مول اینڈ مٹری گزٹ لاہور : ح ۵۹۸ -

سہ نثر ظہوری : ۱۸۵ ، ۲۱۸ -

سیر الاولیا : ح ۲۸ ، ح ۳۶ -

سیر العارفین : ۵۲ -

سیر چاندنی (نظم) : ۳۸۳ -

سیر ہمدی : ۱۶۰ -

سیف الملوک و بدیع الجمال (مثنوی

از خواصی) : ۶۷ ، ۲۳۳ ، ۲۳۲ ،

۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ ،

۳۹۰ ، ۳۹۲ ، ۳۹۳ ، سنہ تصنیف

۳۷۷ ، ۳۷۸ ، ۳۷۹ ، ۳۸۰ ،

۳۸۱ ، ۳۸۲ ، ۳۸۳ ، ۳۸۴ ،

۳۸۵ ، ۳۸۶ ، ۳۸۷ ، ۳۸۸ ،

۳۸۹ ، ۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۳۹۳ ،

۳۹۴ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۳۹۷ ،

۳۹۸ ، ۳۹۹ ، ۴۰۰ ، ۴۰۱ ، ۴۰۲ ،

۴۰۳ ، ۴۰۴ ، ۴۰۵ ، ۴۰۶ ، ۴۰۷ ،

۴۰۸ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰ ، ۴۱۱ ، ۴۱۲ ،

۴۱۳ ، ۴۱۴ ، ۴۱۵ ، ۴۱۶ ، ۴۱۷ ،

۴۱۸ ، ۴۱۹ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۴۲۲ ،

۴۲۳ ، ۴۲۴ ، ۴۲۵ ، ۴۲۶ ، ۴۲۷ ،

۴۲۸ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۳۱ ، ۴۳۲ ،

۴۳۳ ، ۴۳۴ ، ۴۳۵ ، ۴۳۶ ، ۴۳۷ ،

۴۳۸ ، ۴۳۹ ، ۴۴۰ ، ۴۴۱ ، ۴۴۲ ،

۴۴۳ ، ۴۴۴ ، ۴۴۵ ، ۴۴۶ ، ۴۴۷ ،

۴۴۸ ، ۴۴۹ ، ۴۵۰ ، ۴۵۱ ، ۴۵۲ ،

۴۵۳ ، ۴۵۴ ، ۴۵۵ ، ۴۵۶ ، ۴۵۷ ،

۴۵۸ ، ۴۵۹ ، ۴۶۰ ، ۴۶۱ ، ۴۶۲ ،

۴۶۳ ، ۴۶۴ ، ۴۶۵ ، ۴۶۶ ، ۴۶۷ ،

۴۶۸ ، ۴۶۹ ، ۴۷۰ ، ۴۷۱ ، ۴۷۲ ،

۴۷۳ ، ۴۷۴ ، ۴۷۵ ، ۴۷۶ ، ۴۷۷ ،

۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۰ ، ۴۸۱ ، ۴۸۲ ،

۴۸۳ ، ۴۸۴ ، ۴۸۵ ، ۴۸۶ ، ۴۸۷ ،

۴۸۸ ، ۴۸۹ ، ۴۹۰ ، ۴۹۱ ، ۴۹۲ ،

۴۹۳ ، ۴۹۴ ، ۴۹۵ ، ۴۹۶ ، ۴۹۷ ،

۴۹۸ ، ۴۹۹ ، ۵۰۰ ، ۵۰۱ ، ۵۰۲ ،

۵۰۳ ، ۵۰۴ ، ۵۰۵ ، ۵۰۶ ، ۵۰۷ ،

۵۰۸ ، ۵۰۹ ، ۵۱۰ ، ۵۱۱ ، ۵۱۲ ،

۵۱۳ ، ۵۱۴ ، ۵۱۵ ، ۵۱۶ ، ۵۱۷ ،

۵۱۸ ، ۵۱۹ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱ ، ۵۲۲ ،

۵۲۳ ، ۵۲۴ ، ۵۲۵ ، ۵۲۶ ، ۵۲۷ ،

۵۲۸ ، ۵۲۹ ، ۵۳۰ ، ۵۳۱ ، ۵۳۲ ،

۵۳۳ ، ۵۳۴ ، ۵۳۵ ، ۵۳۶ ، ۵۳۷ ،

۵۳۸ ، ۵۳۹ ، ۵۴۰ ، ۵۴۱ ، ۵۴۲ ،

۵۴۳ ، ۵۴۴ ، ۵۴۵ ، ۵۴۶ ، ۵۴۷ ،

۵۴۸ ، ۵۴۹ ، ۵۵۰ ، ۵۵۱ ، ۵۵۲ ،

۵۵۳ ، ۵۵۴ ، ۵۵۵ ، ۵۵۶ ، ۵۵۷ ،

۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۶۱ ، ۵۶۲ ،

۵۶۳ ، ۵۶۴ ، ۵۶۵ ، ۵۶۶ ، ۵۶۷ ،

۵۶۸ ، ۵۶۹ ، ۵۷۰ ، ۵۷۱ ، ۵۷۲ ،

۵۷۳ ، ۵۷۴ ، ۵۷۵ ، ۵۷۶ ، ۵۷۷ ،

۵۷۸ ، ۵۷۹ ، ۵۸۰ ، ۵۸۱ ، ۵۸۲ ،

۵۸۳ ، ۵۸۴ ، ۵۸۵ ، ۵۸۶ ، ۵۸۷ ،

۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ۵۹۰ ، ۵۹۱ ، ۵۹۲ ،

۵۹۳ ، ۵۹۴ ، ۵۹۵ ، ۵۹۶ ، ۵۹۷ ،

۵۹۸ ، ۵۹۹ ، ۶۰۰ ، ۶۰۱ ، ۶۰۲ ،

۶۰۳ ، ۶۰۴ ، ۶۰۵ ، ۶۰۶ ، ۶۰۷ ،

۶۰۸ ، ۶۰۹ ، ۶۱۰ ، ۶۱۱ ، ۶۱۲ ،

۶۱۳ ، ۶۱۴ ، ۶۱۵ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷ ،

۶۱۸ ، ۶۱۹ ، ۶۲۰ ، ۶۲۱ ، ۶۲۲ ،

۶۲۳ ، ۶۲۴ ، ۶۲۵ ، ۶۲۶ ، ۶۲۷ ،

۶۲۸ ، ۶۲۹ ، ۶۳۰ ، ۶۳۱ ، ۶۳۲ ،

۶۳۳ ، ۶۳۴ ، ۶۳۵ ، ۶۳۶ ، ۶۳۷ ،

۶۳۸ ، ۶۳۹ ، ۶۴۰ ، ۶۴۱ ، ۶۴۲ ،

۶۴۳ ، ۶۴۴ ، ۶۴۵ ، ۶۴۶ ، ۶۴۷ ،

۶۴۸ ، ۶۴۹ ، ۶۵۰ ، ۶۵۱ ، ۶۵۲ ،

۶۵۳ ، ۶۵۴ ، ۶۵۵ ، ۶۵۶ ، ۶۵۷ ،

۶۵۸ ، ۶۵۹ ، ۶۶۰ ، ۶۶۱ ، ۶۶۲ ،

۶۶۳ ، ۶۶۴ ، ۶۶۵ ، ۶۶۶ ، ۶۶۷ ،

۶۶۸ ، ۶۶۹ ، ۶۷۰ ، ۶۷۱ ، ۶۷۲ ،

۶۷۳ ، ۶۷۴ ، ۶۷۵ ، ۶۷۶ ، ۶۷۷ ،

۶۷۸ ، ۶۷۹ ، ۶۸۰ ، ۶۸۱ ، ۶۸۲ ،

۶۸۳ ، ۶۸۴ ، ۶۸۵ ، ۶۸۶ ، ۶۸۷ ،

۶۸۸ ، ۶۸۹ ، ۶۹۰ ، ۶۹۱ ، ۶۹۲ ،

۶۹۳ ، ۶۹۴ ، ۶۹۵ ، ۶۹۶ ، ۶۹۷ ،

۶۹۸ ، ۶۹۹ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱ ، ۷۰۲ ،

۷۰۳ ، ۷۰۴ ، ۷۰۵ ، ۷۰۶ ، ۷۰۷ ،

۷۰۸ ، ۷۰۹ ، ۷۱۰ ، ۷۱۱ ، ۷۱۲ ،

۷۱۳ ، ۷۱۴ ، ۷۱۵ ، ۷۱۶ ، ۷۱۷ ،

۷۱۸ ، ۷۱۹ ، ۷۲۰ ، ۷۲۱ ، ۷۲۲ ،

۷۲۳ ، ۷۲۴ ، ۷۲۵ ، ۷۲۶ ، ۷۲۷ ،

۷۲۸ ، ۷۲۹ ، ۷۳۰ ، ۷۳۱ ، ۷۳۲ ،

۷۳۳ ، ۷۳۴ ، ۷۳۵ ، ۷۳۶ ، ۷۳۷ ،

۷۳۸ ، ۷۳۹ ، ۷۴۰ ، ۷۴۱ ، ۷۴۲ ،

۷۴۳ ، ۷۴۴ ، ۷۴۵ ، ۷۴۶ ، ۷۴۷ ،

۷۴۸ ، ۷۴۹ ، ۷۵۰ ، ۷۵۱ ، ۷۵۲ ،

۷۵۳ ، ۷۵۴ ، ۷۵۵ ، ۷۵۶ ، ۷۵۷ ،

۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ۷۶۰ ، ۷۶۱ ، ۷۶۲ ،

۷۶۳ ، ۷۶۴ ، ۷۶۵ ، ۷۶۶ ، ۷۶۷ ،

۷۶۸ ، ۷۶۹ ، ۷۷۰ ، ۷۷۱ ، ۷۷۲ ،

۷۷۳ ، ۷۷۴ ، ۷۷۵ ، ۷۷۶ ، ۷۷۷ ،

۷۷۸ ، ۷۷۹ ، ۷۸۰ ، ۷۸۱ ، ۷۸۲ ،

۷۸۳ ، ۷۸۴ ، ۷۸۵ ، ۷۸۶ ، ۷۸۷ ،

۷۸۸ ، ۷۸۹ ، ۷۹۰ ، ۷۹۱ ، ۷۹۲ ،

۷۹۳ ، ۷۹۴ ، ۷۹۵ ، ۷۹۶ ، ۷۹۷ ،

۷۹۸ ، ۷۹۹ ، ۸۰۰ ، ۸۰۱ ، ۸۰۲ ،

۸۰۳ ، ۸۰۴ ، ۸۰۵ ، ۸۰۶ ، ۸۰۷ ،

۸۰۸ ، ۸۰۹ ، ۸۱۰ ، ۸۱۱ ، ۸۱۲ ،

۸۱۳ ، ۸۱۴ ، ۸۱۵ ، ۸۱۶ ، ۸۱۷ ،

۸۱۸ ، ۸۱۹ ، ۸۲۰ ، ۸۲۱ ، ۸۲۲ ،

۸۲۳ ، ۸۲۴ ، ۸۲۵ ، ۸۲۶ ، ۸۲۷ ،

۸۲۸ ، ۸۲۹ ، ۸۳۰ ، ۸۳۱ ، ۸۳۲ ،

۸۳۳ ، ۸۳۴ ، ۸۳۵ ، ۸۳۶ ، ۸۳۷ ،

۸۳۸ ، ۸۳۹ ، ۸۴۰ ، ۸۴۱ ، ۸۴۲ ،

۸۴۳ ، ۸۴۴ ، ۸۴۵ ، ۸۴۶ ، ۸۴۷ ،

۸۴۸ ، ۸۴۹ ، ۸۵۰ ، ۸۵۱ ، ۸۵۲ ،

۸۵۳ ، ۸۵۴ ، ۸۵۵ ، ۸۵۶ ، ۸۵۷ ،

۸۵۸ ، ۸۵۹ ، ۸۶۰ ، ۸۶۱ ، ۸۶۲ ،

۸۶۳ ، ۸۶۴ ، ۸۶۵ ، ۸۶۶ ، ۸۶۷ ،

۸۶۸ ، ۸۶۹ ، ۸۷۰ ، ۸۷۱ ، ۸۷۲ ،

۸۷۳ ، ۸۷۴ ، ۸۷۵ ، ۸۷۶ ، ۸۷۷ ،

۸۷۸ ، ۸۷۹ ، ۸۸۰ ، ۸۸۱ ، ۸۸۲ ،

۸۸۳ ، ۸۸۴ ، ۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۷ ،

۸۸۸ ، ۸۸۹ ، ۸۹۰ ، ۸۹۱ ، ۸۹۲ ،

۸۹۳ ، ۸۹۴ ، ۸۹۵ ، ۸۹۶ ، ۸۹۷ ،

۸۹۸ ، ۸۹۹ ، ۹۰۰ ، ۹۰۱ ، ۹۰۲ ،

۹۰۳ ، ۹۰۴ ، ۹۰۵ ، ۹۰۶ ، ۹۰۷ ،

۹۰۸ ، ۹۰۹ ، ۹۱۰ ، ۹۱۱ ، ۹۱۲ ،

۹۱۳ ، ۹۱۴ ، ۹۱۵ ، ۹۱۶ ، ۹۱۷ ،

۹۱۸ ، ۹۱۹ ، ۹۲۰ ، ۹۲۱ ، ۹۲۲ ،

۹۲۳ ، ۹۲۴ ، ۹۲۵ ، ۹۲۶ ، ۹۲۷ ،

۹۲۸ ، ۹۲۹ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۳۲ ،

۹۳۳ ، ۹۳۴ ، ۹۳۵ ، ۹۳۶ ، ۹۳۷ ،

۹۳۸ ، ۹۳۹ ، ۹۴۰ ، ۹۴۱ ، ۹۴۲ ،

۹۴۳ ، ۹۴۴ ، ۹۴۵ ، ۹۴۶ ، ۹۴۷ ،

۹۴۸ ، ۹۴۹ ، ۹۵۰ ، ۹۵۱ ، ۹۵۲ ،

۹۵۳ ، ۹۵۴ ، ۹۵۵ ، ۹۵۶ ، ۹۵۷ ،

۹۵۸ ، ۹۵۹ ، ۹۶۰ ، ۹۶۱ ، ۹۶۲ ،

۹۶۳ ، ۹۶۴ ، ۹۶۵ ، ۹۶۶ ، ۹۶۷ ،

۹۶۸ ، ۹۶۹ ، ۹۷۰ ، ۹۷۱ ، ۹۷۲ ،

۹۷۳ ، ۹۷۴ ، ۹۷۵ ، ۹۷۶ ، ۹۷۷ ،

۹۷۸ ، ۹۷۹ ، ۹۸

- کلیات علی عادل شاہ ثانی : ۱۸۵ -
 کلیات غوامی : ۴۷۳ ، ح ۴۷۷ -
 کلیات محمد قلی قطب شاہ : ۳۸۵ ،
 ۳۸۹ ، میں مترہ تخلص ۴۱۱ -
 ۴۱۲ ، مختلف تقریبات اور رسومات
 پر نظمیں ۴۱۱ ، انعام سخن ۴۱۳ ،
 پیاریوں پر منظومات ۴۱۵ ،
 منظومات کی دو دائروں میں تقسیم
 ۴۱۵-۴۱۶ ، فارسی اوزان و
 بحر ۴۲۱ ، خیالات اور جذبات پر
 فارسی کا اثر ۴۲۱ ، مشنری پر دو
 نظمیں ۴۲۶ ، ۵۸۹ -
 کلیات ولی : پنجابی الفاظ ۶۱۰ -
 کلیہ و دستہ : ۴۴۶ -
 کنز الرحمة (فارسی مثنوی) : ۶۶۶ -
 کیفیہ : ۵۹۶ ، ح ۵۹۹ ، ۶۱۰ ، ح
 ۶۱۳ -

گ

- گٹرو گرتھ اور اردو : ۴۰ ، ۴۲ ،
 ۴۷ -
 گٹرو گرتھ صاحب : ۴۷ ، عربی
 اور فارسی الفاظ کا استعمال ۴۸ ،
 بارہ ماہ ۶۳ و ۶۳ ، ۹۲ ،
 ۱۰۸ ، ۱۰۹ ، ۶۱۵ ، ۶۱۷ ،
 ۶۲۰ ، ۶۲۱ ، ۶۲۲ ، ۶۸۲ -
 گفتار اسبن الدین اعلمی (مجموعہ نظم
 و نثر) : موضوع ، بحر اور زبان و
 بیان ۳۰۹ ، مسجع اور مثنوی
 عبارت ۳۱۶ -

گل بکاولی : ۶۶۹ -

گل عجائب : ح ۵۸۵ -

گلدستہ بیجاپور : ۲۲۵ ، ح ۲۲۷ -

گلدستہ صلحاے سورت : ح ۲۲۸ ،

۲۲۹ -

گزار شاہ مراد : ح ۶۳۶ -

گزار عشق (مثنوی) : ح ۴۷۷ ،

۵۲۳ ، ح ۵۲۴ ، ح ۵۳۰ -

گزار نسیم (مثنوی) : ۴۷۷ -

گلشن عشق : ۱۹۱ ، ۱۹۶ ، ۳۲۳ ،

۳۳۰ ، وجہ تصنیف ۳۳۱ ،

منویر اور مالتی کی داستان ۳۳۱ ،

اصل داستان میں رد و بدل ۳۳۲ ،

پلاٹ ۳۳۲-۳۳۵ ، زبان و بیان

اور فن ۳۳۵-۳۳۹ ، عنوانات

میں ایک خاص اہتمام ۳۳۶ ،

۳۳۸ ، ۳۳۵ ، ۳۳۸ ، ۳۵۹ ،

۳۶۸ ، ۳۷۳ ، ۵۲۳ -

گلشن گفتار : ۵۳۲ ، ۵۳۳ -

گلشن ہند : ۵۳۲ -

کنج الاسرار : ۶۲۶ ، اردو ادب میں

اہمیت ۶۲۷ ، زبان و بیان ۶۲۷ -

کنج غنی : ۱۹۷ -

ل

لازم المبتدی : ۱۷۳ ، ۱۷۵ ، ۱۷۶ ،

۶۰۵ ، ۶۰۶ -

لیاب الالباب : ۲۳ ، ۶۱۴ -

لغات لطیفی : ۶۸۲ -

لواغ جاسی : ۵۰۳ -

مثنوی عشقیہ : ۳۵۴ ، پلاٹ ۳۵۶ -

۳۵۸ ، زبان و بیان ۳۵۸ -

۳۵۹ -

مثنوی قدری : دس ہزار اشعار پر

مشتمل ایک اردو مثنوی ۵۱۳ ،

زبان و بیان ۵۱۳ -

مثنوی مولانا روم : ۳۶۰ ، ۴۴۶ -

مجلہ مکتبہ حیدرآباد دکن : ح ۱۶۰ -

مجموعہ نغز : ح ۵۳۲ ، ح ۵۵۹ -

محب نامہ (نظم) : ۳۰۸ ، موضوع

۳۱۱ ، اردو میں فارسی بحر کا پہلی

مرتبہ استعمال ۳۱۲ -

محبوب الزن (جلد دوم) : ح ۳۲۹ -

محبوب ذی المن ، لذکرہ اولیائے

دکن : ح ۳۸۵ -

محرنامہ : ۸۰ -

محمد نامہ : ۲۳۳ ، ۲۷۶ -

محزون لاہور (ماہنامہ) : ح ۵۹۸ -

محزون شعرا : ۵۳۲ -

محزون عشق (مثنوی) : ۵۳۸ -

محزون نکات : ح ۵۹ ، ح ۵۳۰ ،

۵۳۲ ، ۵۳۵ ، ح ۵۶۰ ، ح

۵۶۲ -

مفسر در نعت و مدح سہدی جونپوری :

مشمولات ۲۵۴ - ۲۵۵ ، زبان و

بیان ۲۵۵ -

مرآۃ احمدی (جلد اول) : ۱۴ ، ح

۱۱۱ ، ۹۱ ، ح ۱۰۴ ، ۱۱۱ -

مرآۃ سکندری : ح ۹۰ ، ح ۹۷ ،

۹۸ ، ح ۱۰۴ ، ح ۹۰۲ ، ۹۲۶ -

لیلیٰ مجنون (مثنوی از شیخ احمد

گجراتی) : ۱۳۳ ، ۲۲۹ ، ۲۴۷ ،

۲۵۰ ، ۳۸۳ ، ۳۸۹ ، ۳۹۱ ،

صرف انجاس صفحت ، بقیہ حصہ

ناپید ۴۲۲ ، عدم مقبولیت کے

اسباب ۴۲۴ ، مثنوی یوسف

زلیخا سے تقابلی مطالعہ ۴۲۵ -

۴۲۸ ، زبان و بیان ۴۳۰ ، ۴۹۰ ،

زبان پر پنجابی زبان کے اثرات

۶۰۸ -

لیلیٰ مجنون : (مثنوی از محمد بن احمد

عاجز) : ۲۴۷ ، ماخذ ۲۴۹ ، پلاٹ

میں رد و بدل ۲۵۰ ، باقی اور

احمد گجراتی کے پلاٹ سے مماثلت

اور انحراف ۲۵۰ ، زبان و بیان

۲۵۱ -

م

مائر الکرام : ۸۳ -

ما مریدان (فارسی ترجیع بند) : ۶۵۹ -

سامعیان : ۳۱ -

ماہ پیکر (مثنوی) : ۴۹۲-۴۹۳ -

مائل دہلوی کا ایک تاریخی قطعہ :

ح ۶۶۱ -

مئل خالق باری : ۳۳ ، ۵۴ ، فارسی

الفاظ اور ان کے اردو مترادفات

۵۵ -

مثنیات قطرب : ۲۹ -

مثنوی شاہ برہان الدین جامی : ۲۰۱ -

- مرآۃ العشر (مثنوی) : ۵۳۶ -
 ۵۳۷ ح ، ۵۵۹ ، موضوع : ۵۶۱ ،
 عنوانات : ۵۶۲ ، زبان و بیان اور
 پشت : ۵۶۲ -
 مراد العاشقین (مثنوی) : ۶۵۹ -
 مراد المجین (مثنوی) : ۶۳۶ ،
 ۶۵۹ ، قصہ چہار درویش منظوم
 ۶۶۲ ، مختصر حال : ۶۶۲ ، زبان و
 بیان : ۶۶۳ - ۶۶۵ -
 مرزا صاحبان (پنجابی مثنوی) : ۶۱۲ -
 مرشد نامہ : ۹۲ -
 مسائل ہندی : ۸۰ -
 مطبوع الصبیان : ۳۱ ، ۳۲ ، ۳۴ -
 معاصر ، پشت (ماہنامہ) : ح ۴۰ -
 معجزۃ فاطمہ (مثنوی) : ۵۱۰ -
 معراج العاشقین : ۱۵۹ ، ۱۶۰ ،
 ۲۱۰ ، مصنف (؟) : ۳۱۵ - ۳۱۵ -
 ۳۱۶ -
 معراج العاشقین کا مصنف : ح ۱۵۹ ،
 ح ۳۰۹ -
 معراج نامہ : (از سید ہلاق) مقبولیت
 ۴۹۳ ، زبان و بیان : ۴۹۳ - ۴۹۴ ،
 ضعیف روایات : ۴۹۴ -
 معراج نامہ : (از شاہ کمال) : ۴۹۳ -
 معراج نامہ : (از غفار) : ۵۱۱ -
 معراج نامہ : (از معظم) : ۴۹۴ ،
 خصوصیت ، زبان اور بیان : ۴۹۴ -
 معراج نامہ : (از ہاشمی) : ۳۵۴ ، انداز
 بیان : ۳۵۵ -
 معرفت السلوک ، فارسی : ح ۳۰۶ -
 مغز مرغوب : ح ۱۶۷ ، ۱۷۲ -
 ۱۷۳ -
 مفتاح التوحید : (مثنوی خوب ترنگ کے
 بعض مشکل اشعار کی شرح) : ۱۲۲ -
 مفرح القلوب : ۲۶ -
 مقالات الشعراء : (مندیہ کے فارسی شعرا
 کا تذکرہ) : ۶۸۱ ح ، ۶۸۵ ، ۶۹۰ -
 مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد
 اول : ۱۱ ح ، ۲۳ ح ، ۲۴ ح ،
 ح ۲۵ ح ، ۲۶ ح ، ۲۸ ح ، ۳۷ ح ،
 ح ۳۸ ح ، ۹۲ ح ، ۹۸ ح ، ۱۰۲ ح ،
 ح ۱۰۳ ح ، ۱۱۷ ح ، ۳۸۵ -
 ح ۳۹۱ ح ، ۶۱۲ ح ، ۶۱۵ ح ،
 ح ۶۱۶ ح ، ۶۷۷ ح - جلد دوم :
 ح ۵۲ ح ، ۵۹ ح ، ۶۱ ح ، ۶۲ ح ،
 ح ۶۳ ح ، ۶۸ ح ، ۶۹ ح ، ۱۳۵ ح ،
 ح ۱۳۵ ح ، ۶۰۲ ح -
 مقامات بدیعہ : ۳۶۰ -
 مقامات حاجی بادشاہ : ۶۲۶ -
 مقامات حریری : ۳۶۰ -
 مقامات حمیدی : ۳۶۰ -
 مکاتیب قدوسیہ : ۴۷ ح ، ۶۲۱ -
 مکتوبات میان مصطفیٰ (جلد دوم) :
 ۱۳۵ ، ۱۳۴ -
 مگس نامہ (مثنوی) : ۶۳۶ ، ۶۵۹ -
 ایک اشاریہ تخلیقی : ۶۶۱ ، ۶۶۲ -
 ملتان زبان اور اس کا اردو سے تعلق
 ح ۶۷۱ -
 ملفوظات حضرت سید محمد جونپوری
 ح ۱۳۴ ، ۱۳۷ -

- ملکہ حیات بخشی بیگم : ۳۸۳ -
 من لکن (مثنوی) : سند تصنیف : ۵۲۱ ،
 موضوع : ۵۲۱ ح ، ۵۲۲ -
 منتخب التواریخ : ۱۳۴ ، ۱۶۹ -
 منتخب الباب : ۱۴ ح ، ۱۴۸ ،
 ح ۱۸۳ ح ، ۱۸۴ ح ، ۳۲۲ -
 منتخب دیوانا : ۵۶۷ -
 منتخبات خوش حال خاں خٹک :
 ح ۷۰۳ -
 منطقی الطیر (مثنوی) : ۳۴۶ -
 منقبت الایمان (مثنوی) : ۲۰۳ ،
 صوفیانہ خیالات ، ہندوی پیر : ۲۰۵ ،
 ۳۰۲ -
 منور و مذمالت (قصہ) : ۳۲۲ -
 موش نامہ : ایک اشاریہ تخریقی : ۶۵۹ ،
 ۶۶۰ ، ۶۶۱ ، ۶۶۲ -
 موضح القرآن : ۵۰۳ -
 مولود نامہ : (از نقاشی) سند تصنیف و
 تعداد اشعار : ۵۱۱ ، مآخذ ، زبان
 اور بیان : ۵۱۲ -
 مولود نامہ : (از غفار) سند تصنیف ،
 زبان و بیان : ۵۱۱ -
 مؤید الفضل : ۶۱۵ -
 مہابھارت : ۵۱۳ -
 مہابھاشیا : ۵ -
 مہر و ناء (فارسی مثنوی) : ۳۷۱ ،
 ۳۳۲ -
 میزبان نامہ (مثنوی) : ۱۹۲ ، ۲۵۱ ،
 ۲۷۴ ، ۲۸۱ ، تعداد اشعار اور
 حصے : ۲۸۷ ، پلاٹ : ۲۸۷ ، خصوصیات
 ۲۸۸ - ۲۸۸ ، زبان و بیان : ۲۸۸ -
 ۲۹۰ -
 میناست : ۳۷۵ -
 مینا ستوتی (مثنوی) : ۳۸۸ ، ۳۹۰ ،
 ۴۷۳ ، مآخذ و قبول عام : ۴۷۴ -
 ۴۷۵ ، پلاٹ : ۴۷۴ - ۴۷۵ ،
 خصوصیات : ۴۷۴ - ۴۷۵ ، زبان
 و بیان : ۴۷۶ - ۴۷۷ ، ۴۸۲ ،
 مقبولیت : ۴۹۶ -
 مینا نامہ (مثنوی) : ۳۸۶ -
 مینا و لورک : ۴۹۶ ، زبان و بیان
 ۴۹۶ -
 ن
 نالیا شاستر : ۵ -
 ناری نامہ : موضوع اور پشت : ۱۹۲ ،
 ۳۰۰ ، زبان و بیان : ۳۰۴ -
 ۳۵۸ ، ۳۰۵ -
 نام حق : ۳۱ -
 نامہ مراد : ۶۲۶ ، سند تصنیف
 ۶۵۹ ، زبان و بیان : ۶۶۰ ، لفظ
 'اردو' اردو زبان کے لیے : ۶۶۰ -
 نجات نامہ (مثنوی) : ۳۶۹ ، موضوع
 ۳۷۰ - ۳۷۱ ، زبان و بیان
 ۳۷۰ -
 نذرت العاشقین : ۵۱۷ ، سند تصنیف
 ۵۱۷ ، پلاٹ : ۵۱۹ - ۵۲۰ ،
 زبان : ۵۲۰ -
 نصاب الصبیان : ۲۹ -

لصرق : ح ۳۴۴ -

لغات حیات : ۱۲۲ -

لقوش - لسانی : ح ۳۸ ، ح ۶۷۳

ح ۶۷۵ -

نکات الشعرا : ح ۲۸ ، ح ۵۳۱

ح ۵۶۲ ، ح ۶۴۱ -

نکتہ واحد : (ہندی دوہروں کی بحر میں

ایک نظم) موضوع ۲۰۶ -

نوادیر الالفاظ : ۷۷ ، ۷۸ ، غرائب

اللغات کی تالیف کا مقصد ۶۳۹ ،

لفظ 'اردو' کا اردو زبان کے معنی

میں استعمال ۶۶۱ -

نوائے ادب (سہ ماہی) : ح ۱۳۱ -

نور اللغات : ح ۳۶۰ -

نوسرہار : ۱۵۷ ، ۱۵۸ ، ۱۷۶ ،

زبان و بیان ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ،

نوپرز مرصع : لفظ 'اردو' کا اردو

زبان کے معنی میں استعمال ۶۶۰ -

نہ سپر (مثنوی) : ۳۲ -

نیرنگ عشق : (فارسی مثنوی) : ۶۳۱ -

و

واحد باری : ۳۳ ، ۱۷۴ ، ذریعہ

اظہار ۱۷۵ ، زبان ۱۷۶ ، ۱۷۷ -

والغات مملکت بیجاپور ، جلد اول :

ح ۱۸۴ ، ح ۲۳۸ - جلد دوم :

ح ۱۰۰ ، ح ۲۰۸ - جلد سوم :

ح ۱۵۲ -

وجودیہ : ۳۰۸ ، مراجع العشاقین سے

مائلت ۳۱۴ ، موضوع ، زبان اور

بیان ۳۱۵ -

وصال العشاقین (مثنوی) : ۴۴۵ ،

سنہ تصنیف ۵۱۷ ، مآخذ ۵۱۸ ،

زبان و بیان میں نیا بیان ۵۱۹ -

وصیت الہادی : موضوع ۲۰۳ ، بیست

زبان اور بیان ۲۰۴ -

وفات نامہ : (از عالم گجراتی) ۱۲۷ ،

۱۳۸ -

وفات نامہ : (از عبد اللطیف) ۳۹۱ ،

موضوع ۴۹۴ ، مآخذ ۴۹۴ ،

زبان و بیان ۴۹۴ -

وقائع احمد بیگ : ۲۱۴ -

وکر اور واسیا : ۵ -

ولی اور شاہ گلشن کی ملاقات :

ح ۵۳۶ -

ولی کا سال وفات : ح ۵۳۵ -

ولی کے سنہ وفات کی تحقیق : ح ۵۳۵ -

ولی گجراتی : ۵۳۲ ، ح ۵۳۴ ،

ح ۵۳۸ ، ح ۵۵۴ -

وید : ۹۲ -

ہ

ہدایات الہندی (مثنوی) : موضوع ،

زبان اور بیان ۵۱۲ -

ہستری اینڈ کلچر آف دی انڈین پپل :

جلد دوم ۵ ، جلد چہارم ۶ ،

جلد پنجم ۷ -

ہشت بہشت : (مثنوی از امیر خسرو)

۲۳۴ ، ۲۵۲ ، ۲۵۵ ، ۲۵۶ ،

۵۰۹ ، ۲۵۸ -

ہے تقابلی مطالعہ ۴۳۱ ، ۴۳۵ ،

۴۹۰ ، پنجابی اثرات ۶۰۸ -

یوسف زلیخا (مثنوی از امین گجراتی) :

تعداد اشعار ۱۳۹ ، سنہ تصنیف

۱۳۹ ، فارسی سے اردو ترجموں کا

دور ۱۴۰ ، پلاٹ ۱۴۱-۱۴۰ ،

۱۴۲ ، ۱۴۳ ، ۳۵۹ ، ۵۸۹ -

یوسف زلیخا (مثنوی از ملک خوشنود) :

۱۹۴ ، ۲۵۲ -

یوسف زلیخا (مثنوی از محمد بن احمد

عاجز) : ۲۳۲ ، ۲۴۶ ، احمد گجراتی

کی مثنوی سے تقابلی مطالعہ ۲۴۷ -

۲۴۸ -

یوسف زلیخا (مثنوی ہاشمی بیجاپوری) :

۱۹۱ ، ۱۹۶ ، ۳۳۷ ، ۳۵۴ ،

۳۵۶ ، تعداد اشعار و سنہ تصنیف

۳۵۹ ، مآخذ ۳۵۹ ، زبان و بیان

۳۶۰-۳۶۳ ، مصنف کا معیار شاعری

۳۶۰ ، عشق ہاشمی کا محبوب موضوع

۳۶۱-۳۶۲ ، ۳۶۸ ، ۵۶۲ -

یوسف زلیخا (پنجابی مثنوی از غلط

برخوردار) : ۶۱۲ -

یوسف زلیخا (فارسی مثنوی از مٹلا

جاسی) : ۳۲۲ -

یوسف زلیخا (فارسی مثنوی از امیر

خسرو) : ۲۵۲ -

یوسف زلیخا (فارسی مثنوی از لفظاسی) :

۲۴۷ -

ہشت بہشت : (از باقر آکا) ۴۹۳ -

ہفت الیم : ح ۲۷ -

ہفت پیکر (مثنوی) : ۵۰۹ ، ۵۱۰ -

ہفت منظر (مثنوی) : ۵۹ -

ہندوستان عربوں کی نظر میں : ح ۸۸ ،

ح ۸۹ ، ح ۶۷۵ ، ح ۶۷۶ -

ہندوستانی (نماہی) : ح ۲۲۶ -

ہندی ادب کی تاریخ : ۷ ، ۹ ،

ح ۶۰۰ -

پیر : (پنجابی مثنوی از احمد گوہر)

۶۱۳ -

پیر وارث شاہ (مثنوی) : ۶۱۳ ،

۶۲۶ ، ۶۵۱ ، سنہ تصنیف ۶۵۶ ،

اردو اور پنجابی کے مشترک الفاظ

۶۵۷ -

ی

یورپ میں دکھنی خطوط : ح ۲۶۴ -

یوسف ثانی (مثنوی از محمد فتح بلخی) :

موضوع اور زبان و بیان ۱۴۳ -

یوسف زلیخا : (مثنوی از شیخ احمد

گجراتی) ۱۳۳ ، ۲۲۹ ، ۲۴۷ ، ۲۴۸ ،

۲۴۸ ، ۲۴۹ ، ۲۸۹ ، ۳۹۱ ،

تعداد اشعار ۴۲۲ ، سنہ تصنیف

۴۲۳ ، عدم مقبولیت کے اسباب

۴۲۴-۴۲۵ ، مثنوی لہلی مجنون

سے اس کا مقابلہ ۴۲۵-۴۲۸ ،

زبان و بیان ۴۳۰ ، کدم واژ ہدم واژ

- ابو شمس: ۵۱۳ -
 ابو علی محمد قطرب النحوی: ۲۹ -
 ابو نصر اسماعیل بن حماد الجوزی:
 ۲۹ -
 ابو نصر قرابی: ۲۹ -
 اجماع چند بھٹناگر پسر دنی چند: ۴۳،
 ۵۶، ۵۸ -
 احمد شاہ ولی پھنی: ۱۶۲، ۲۹۹،
 ۶۰۵ -
 احمد عبدالحق ردولوی (شیخ): ۴۱ -
 احمد کبیر حیات قلندو (شیخ): ۱۵۱،
 ۲۲۷ -
 احمد گجراتی (شیخ): ۱۳۳، ۱۳۹،
 ۲۲۹، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹،
 ۲۴۸، ۲۵۹، ۲۸۳، ۳۸۹،
 ۴۲۲، علمی استعداد: ۴۲۲،
 تصانیف: ۴۲۳، گولکنڈا میں عدم
 مقبولیت کے اسباب: ۴۲۴، غزلیات
 ۴۲۹-۴۳۰، اردو ادب میں مقام
 ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۵، ۴۹۰،
 ۶۰۸ -
 احمد گوچر: ۶۱۳ -
 اختر، میر اکبر علی: ۶۶۸ -
 اختر چونا گڑھی، قاضی احمد میان:
 ۵۳۹ -
 اشکر حیدر آبادی، میرزا قاسم علی
 بیک: ۲۳۵ -
 اختلاص خاں: ۲۳۹ -

- ابصار علی شاہ ابن سید اکبر علی شاہ
 قادری (سید): ۴۳۵ -
 ابن حسام: ۲۹۵ -
 ابن خاتون، شمس الدین محمد: ۳۸۴،
 ۴۷۱ -
 ابن نشاطی: ۲۸۱، ۲۹۵، ۳۸۳،
 ۳۸۹، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱،
 ۳۹۵، ۳۹۶، ۴۰۷، ۴۳۳،
 ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۹۰، ۴۹۱،
 شاعری کے دو بنیادی اصول
 ۴۹۲، ۵۱۵، ۵۲۳، ۶۱۰ -
 ابو الحسن (سلطان محمد عادل شاہ کا
 ایک امیر): ۴۳۹ -
 ابو الحسن ابن عبد الرحمن قریشی
 الاحمدی: ۱۱۳، ۱۱۵ -
 ابو الحسن لالا شاہ: ۵۰۵، ۵۰۶،
 ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰،
 ۵۱۱، ۵۱۷، ۵۲۵ -
 ابو الحسن قادری (شاہ): ۲۳۱،
 ۳۰۵، ۴۸۵ -
 ابو الفرج: ۲۳ -
 ابو الفضل (سید): ۶۷۹ -
 ابو القاسم (سید): ۶۷۹ -
 ابو المعالی، سید (ہم عصر ولی): ۵۳۰،
 ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۵۶، ۶۷۹ -
 ابو المعالی، شاہ (ہم عصر نصرانی):
 ۳۲۲، ۳۳۱ -
 ابو المعین: ۲۶۷، ۲۶۸ -
 ابو سمیع: ۱۳۸ -

۲۔ اشخاص

الف

- ابراہیم^۳ (حضرت): ۱۷۲، ۵۰۳ -
 ابراہیم عادل شاہ: ۱۸۴، ۱۸۵،
 ۳۸۵ -
 ابراہیم عادل شاہ ثانی، جگت گورو:
 ۱۳۰، ۱۳۹، ۱۶۲، ۱۶۳،
 ۱۷۳، ۱۸۵، ۱۸۸، ۱۹۲،
 ۱۹۳، ۲۰۱، ۲۱۳، ۲۱۵،
 ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹،
 ۲۲۰، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۶،
 ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۵۸، ۲۵۹،
 ۲۸۳، ۳۱۹، ۳۲۵، ۳۲۶،
 ۳۸۷، ۴۲۸، ۴۳۲، ۴۳۳،
 ۵۸۸، ۶۶۶ -
 ابراہیم علی عادل شاہ ثانی: ۶۵۵ -
 ابراہیم قطب شاہ: ۲۸۱، ۲۸۲،
 ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۶، ۳۹۴،
 ۴۱۰، ۴۳۶، ۴۳۸، ۴۶۶ -
 ابراہیم لودھی: ۵۰، ۵۱، ۵۲،
 ۶۵۷ -
 ابراہیم مخدوم جی (شیخ): ۴۹۶،
 ۴۹۸، ۴۹۷ -
 ابرقوی (حاجی): ۳۸۳ -
- آبرو، شاہ مبارک: ۱۶۷، ۳۶۶،
 ۳۶۹، ۵۳۶، ۵۵۹، ۵۶۵،
 ۵۸۳، ۵۸۹، ۶۸۶، ۶۸۷،
 ۶۹۴ -
 آتش، خواجہ حیدر علی: ۵۵۵،
 ۵۷۳، ۵۷۴ -
 آدم^۳ (حضرت): ۴۴ -
 آرزو، سراج الدین علی خاں: ۷۷،
 ۵۸۳، ۶۳۹، ۶۶۱ -
 آرزو لکھنوی: ۶۵۵ -
 آزاد، فقیر اللہ / محمد فاضل: ۵۵۹،
 ۵۶۰، ۵۶۲ -
 آزاد، مولانا محمد حسین: ۳۱، ۵۸۷،
 ۶۲۱، ۶۲۲ -
 آزاد بلگرامی، غلام علی: ۵۸۳،
 ۶۸۱ -
 آصف: ۲۸۹ -
 آگاہ، محمد باقر: ۲۴۴، ۲۴۷، ۴۹۳،
 دکنی زبان پر اعتراض کا جواب
 ۵۲۳، انہی زبان پر دکنی اثرات کا
 جواب: ۵۲۳، ۵۲۶، ۵۸۹ -
 آبی (ایک ترکی شاعر): ۴۴۴ -

- سچان رائے : ۲۳ -
 سچتل سرمست : حافظ عبدالوہاب :
 کافیاں اور اردو دیوان : ۶۸۱
 ۶۹۱ : کلام کا بنیادی موضوع
 ۶۹۲ : تصور عشق : ۶۹۲ -
 ۶۹۴ : زبان : ۶۹۴ -
 سخاوت سرزا : ۲۲۰ -
 سدی عنبر : ۲۳۸ -
 سلانی : ۴۶۲ -
 سراج الدین : منشی (معم عصر علامہ
 اقبال) : ۵۹۸ -
 سراج اورنگ آبادی : سید سراج الدین :
 ۵۱۵ ، ۵۵۰ ، ۵۵۹ ، ۵۶۲ ، ۵۶۵ ، ۵۶۶ : تصور عشق : ۵۶۶
 سراج کا محبوب : ۵۶۹ - ۵۷۰ : اردو
 شاعری میں اہمیت : ۵۷۸ ، اخلاق ،
 فلسفہ اور تصوف : ۵۷۸ - ۵۷۹ ،
 مثنویاں : ۵۸۰ ، شاکر د : ۵۸۳ ،
 ۵۸۴ ، ۵۸۹ ، ۶۱۱ ، ۶۹۴ -
 سرخوش ، شیر علی خان : ۵۹۶ -
 ۵۹۹ -
 سرمستی دیوی : ۲۱۶ ، ۲۱۷ ، ۲۸۷ -
 ۵۹۴ -
 سلطان خان (مثنوی "قطب مشرقی" کا
 ایک کردار) : ۴۳۸ -
 سرمست ، سید اسحاق : ۱۳۶ ، ۱۳۷ -
 سروری : عبدالقادر : ۴۴۴ ، ح : ۴۸۷ -
 سعد اللہ خان : ۷۲ -
 سعد وقاص : ۲۶۷ ، ۲۶۸ -
- سعدی ، شیخ مصطفیٰ الدین : ۳۱ ،
 ۲۹۷ ، ۳۵۷ ، ۳۵۸ ، ۳۹۰ ، ۴۱۲ ، ۴۲۱ -
 سعدی : ہندوستان : (دیکھیے حسن
 دہلوی ، امیر حسن) -
 سکندر اعظم : ۴۴۶ -
 سکندر خلف : علی عادل شاہ : ۳۴۳ -
 سکندر عادل شاہ : ۳۵۴ ، ۳۷۶ ،
 ۵۱۷ -
 سکندر علی عادل شاہ : ۵۱۷ -
 سکندر لودھی : ۲۴ ، ۵۳ ، ۷۰ -
 سلطان الاولیا : (دیکھیے شیخ نظام الدین
 اولیا) -
 سلطان المشائخ : (دیکھیے شیخ نظام
 الدین اولیا) -
 سلطان باہو : ۶۱۲ ، ۶۳۶ ، ۶۵۵ -
 سلطان سکندر : ۹۸ -
 سلطان شاہ غزنوی : ۹۶ -
 سلطان فیروز : ۹۸ ، ۹۰۳ -
 سلطان قلی : ۳۸۱ ، ۴۱۰ -
 سلمی : ۲۳۶ -
 سلیم شاہ سوری : ۳۳ ، ۵۴ -
 سلیمان ۳ (حضرت) : ۲۳۸ ، ۲۸۹ ،
 ۴۴۲ -
 سنن بر (مثنوی "پہولین" کا ایک
 کردار) : ۴۸۸ ، ۴۹۴ -
 سمندر گہت : ۵ -
 ستو رام : ۴۴ -

- منجر کاشی : ۲۱۴ -
 سودا ، مرزا رفیع الدین : ۱۹۶ ،
 ۲۲۵ ، ۲۳۶ ، ۳۳۷ ، ۳۵۰ ،
 ۵۵۰ ، ۵۵۱ ، ۵۵۵ ، ۵۶۶ ،
 ۵۷۰ ، ۶۶۰ ، ۶۶۸ ، ۶۹۴ -
 ۷۰۶ ، ۷۹۷ -
 سوز ، سید محمد میر : ۵۷۳ -
 سونتی کمار چٹرجی : ۱۰ ، ۱۵۳ ،
 ۵۹۴ ، ح : ۵۹۵ ، ۶۰۱ -
 سینا : ۴۳ -
 سید ابراہیم ابن شاہ مصطفیٰ : ۱۱۵ -
 سید اعظم لیجاپوری : ۲۹۵ ، ۳۹۵ -
 ۴۰۷ -
 سید سلیمان لدوی : ۶۷۳ -
 سید قطب قادری : ۶۲۶ -
 سید محمد : ۱۵۲ -
 سید محمد بن سید مبارک کرمانی : ۲۴ -
 سید محمد جرنپوری سیدی موعود :
 ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۶ ، ۱۹۲ ،
 ۳۵۴ ، ۳۵۵ ، ۳۶۸ -
 سید محمد میر عدل : ۶۷۹ -
 سیف الملوک (مثنوی "سیف الملوک
 و بدیع الجبال" کا ایک کردار) :
 ۴۷۸ ، ۴۷۹ -
 سیف اللہ خان (نواب) : ۶۸۵ -
 سیف خان : ۷۱ ، ۶۳۲ -
 سیرا : ۳۴۲ -
 سیواجی : ۳۴۰ ، ۳۴۲ ، ۳۴۳ ،
 ۳۴۴ -
 سیوپہ نائک : ۲۳۹ ، ۲۴۰ -
- سیوک : ۵۱۳ -
 شی
 شاعر انگریزی ، سید محمد : ۶۸۱ -
 شاکر : ۶۵۱ ، ۶۶۵ -
 شاہ باز : ۴۳۳ -
 شاہ بہران : ۱۳۳ -
 شاہ بہرام (مثنوی "جنت سنگار" کا
 ایک کردار) : ۲۵۴ ، ۲۵۶ -
 شاہ بھیکن : ۱۰۳ -
 شاہ پیارن : ۱۰۳ -
 شاہ تراب : ۲۳۴ ، ۵۲۴ ، ۵۸۹ -
 شاہ جہاں : ۵۲ ، ۶۹ ، ۷۰ ، ۷۱ ،
 ۷۲ ، ۷۳ ، ۷۵ ، ۷۶ ، ۷۷ ، ۷۸ ،
 ۷۹ ، ۸۰ ، ۸۱ ، ۸۲ ، ۸۳ ، ۸۴ ،
 ۸۵ ، ۸۶ ، ۸۷ ، ۸۸ ، ۸۹ ، ۹۰ ،
 ۹۱ ، ۹۲ ، ۹۳ ، ۹۴ ، ۹۵ ، ۹۶ ،
 ۹۷ ، ۹۸ ، ۹۹ ، ۱۰۰ ، ۱۰۱ ، ۱۰۲ ،
 ۱۰۳ ، ۱۰۴ ، ۱۰۵ ، ۱۰۶ ، ۱۰۷ ،
 ۱۰۸ ، ۱۰۹ ، ۱۱۰ ، ۱۱۱ ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ،
 ۱۱۴ ، ۱۱۵ ، ۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۱۱۸ ،
 ۱۱۹ ، ۱۲۰ ، ۱۲۱ ، ۱۲۲ ، ۱۲۳ ،
 ۱۲۴ ، ۱۲۵ ، ۱۲۶ ، ۱۲۷ ، ۱۲۸ ،
 ۱۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۳۱ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ،
 ۱۳۴ ، ۱۳۵ ، ۱۳۶ ، ۱۳۷ ، ۱۳۸ ،
 ۱۳۹ ، ۱۴۰ ، ۱۴۱ ، ۱۴۲ ، ۱۴۳ ،
 ۱۴۴ ، ۱۴۵ ، ۱۴۶ ، ۱۴۷ ، ۱۴۸ ،
 ۱۴۹ ، ۱۵۰ ، ۱۵۱ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ،
 ۱۵۴ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶ ، ۱۵۷ ، ۱۵۸ ،
 ۱۵۹ ، ۱۶۰ ، ۱۶۱ ، ۱۶۲ ، ۱۶۳ ،
 ۱۶۴ ، ۱۶۵ ، ۱۶۶ ، ۱۶۷ ، ۱۶۸ ،
 ۱۶۹ ، ۱۷۰ ، ۱۷۱ ، ۱۷۲ ، ۱۷۳ ،
 ۱۷۴ ، ۱۷۵ ، ۱۷۶ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ،
 ۱۷۹ ، ۱۸۰ ، ۱۸۱ ، ۱۸۲ ، ۱۸۳ ،
 ۱۸۴ ، ۱۸۵ ، ۱۸۶ ، ۱۸۷ ، ۱۸۸ ،
 ۱۸۹ ، ۱۹۰ ، ۱۹۱ ، ۱۹۲ ، ۱۹۳ ،
 ۱۹۴ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، ۱۹۷ ، ۱۹۸ ،
 ۱۹۹ ، ۲۰۰ ، ۲۰۱ ، ۲۰۲ ، ۲۰۳ ،
 ۲۰۴ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۷ ، ۲۰۸ ،
 ۲۰۹ ، ۲۱۰ ، ۲۱۱ ، ۲۱۲ ، ۲۱۳ ،
 ۲۱۴ ، ۲۱۵ ، ۲۱۶ ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ،
 ۲۱۹ ، ۲۲۰ ، ۲۲۱ ، ۲۲۲ ، ۲۲۳ ،
 ۲۲۴ ، ۲۲۵ ، ۲۲۶ ، ۲۲۷ ، ۲۲۸ ،
 ۲۲۹ ، ۲۳۰ ، ۲۳۱ ، ۲۳۲ ، ۲۳۳ ،
 ۲۳۴ ، ۲۳۵ ، ۲۳۶ ، ۲۳۷ ، ۲۳۸ ،
 ۲۳۹ ، ۲۴۰ ، ۲۴۱ ، ۲۴۲ ، ۲۴۳ ،
 ۲۴۴ ، ۲۴۵ ، ۲۴۶ ، ۲۴۷ ، ۲۴۸ ،
 ۲۴۹ ، ۲۵۰ ، ۲۵۱ ، ۲۵۲ ، ۲۵۳ ،
 ۲۵۴ ، ۲۵۵ ، ۲۵۶ ، ۲۵۷ ، ۲۵۸ ،
 ۲۵۹ ، ۲۶۰ ، ۲۶۱ ، ۲۶۲ ، ۲۶۳ ،
 ۲۶۴ ، ۲۶۵ ، ۲۶۶ ، ۲۶۷ ، ۲۶۸ ،
 ۲۶۹ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱ ، ۲۷۲ ، ۲۷۳ ،
 ۲۷۴ ، ۲۷۵ ، ۲۷۶ ، ۲۷۷ ، ۲۷۸ ،
 ۲۷۹ ، ۲۸۰ ، ۲۸۱ ، ۲۸۲ ، ۲۸۳ ،
 ۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۲۸۶ ، ۲۸۷ ، ۲۸۸ ،
 ۲۸۹ ، ۲۹۰ ، ۲۹۱ ، ۲۹۲ ، ۲۹۳ ،
 ۲۹۴ ، ۲۹۵ ، ۲۹۶ ، ۲۹۷ ، ۲۹۸ ،
 ۲۹۹ ، ۳۰۰ ، ۳۰۱ ، ۳۰۲ ، ۳۰۳ ،
 ۳۰۴ ، ۳۰۵ ، ۳۰۶ ، ۳۰۷ ، ۳۰۸ ،
 ۳۰۹ ، ۳۱۰ ، ۳۱۱ ، ۳۱۲ ، ۳۱۳ ،
 ۳۱۴ ، ۳۱۵ ، ۳۱۶ ، ۳۱۷ ، ۳۱۸ ،
 ۳۱۹ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ، ۳۲۲ ، ۳۲۳ ،
 ۳۲۴ ، ۳۲۵ ، ۳۲۶ ، ۳۲۷ ، ۳۲۸ ،
 ۳۲۹ ، ۳۳۰ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۳۳۳ ،
 ۳۳۴ ، ۳۳۵ ، ۳۳۶ ، ۳۳۷ ، ۳۳۸ ،
 ۳۳۹ ، ۳۴۰ ، ۳۴۱ ، ۳۴۲ ، ۳۴۳ ،
 ۳۴۴ ، ۳۴۵ ، ۳۴۶ ، ۳۴۷ ، ۳۴۸ ،
 ۳۴۹ ، ۳۵۰ ، ۳۵۱ ، ۳۵۲ ، ۳۵۳ ،
 ۳۵۴ ، ۳۵۵ ، ۳۵۶ ، ۳۵۷ ، ۳۵۸ ،
 ۳۵۹ ، ۳۶۰ ، ۳۶۱ ، ۳۶۲ ، ۳۶۳ ،
 ۳۶۴ ، ۳۶۵ ، ۳۶۶ ، ۳۶۷ ، ۳۶۸ ،
 ۳۶۹ ، ۳۷۰ ، ۳۷۱ ، ۳۷۲ ، ۳۷۳ ،
 ۳۷۴ ، ۳۷۵ ، ۳۷۶ ، ۳۷۷ ، ۳۷۸ ،
 ۳۷۹ ، ۳۸۰ ، ۳۸۱ ، ۳۸۲ ، ۳۸۳ ،
 ۳۸۴ ، ۳۸۵ ، ۳۸۶ ، ۳۸۷ ، ۳۸۸ ،
 ۳۸۹ ، ۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۳۹۳ ،
 ۳۹۴ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۳۹۷ ، ۳۹۸ ،
 ۳۹۹ ، ۴۰۰ ، ۴۰۱ ، ۴۰۲ ، ۴۰۳ ،
 ۴۰۴ ، ۴۰۵ ، ۴۰۶ ، ۴۰۷ ، ۴۰۸ ،
 ۴۰۹ ، ۴۱۰ ، ۴۱۱ ، ۴۱۲ ، ۴۱۳ ،
 ۴۱۴ ، ۴۱۵ ، ۴۱۶ ، ۴۱۷ ، ۴۱۸ ،
 ۴۱۹ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۴۲۲ ، ۴۲۳ ،
 ۴۲۴ ، ۴۲۵ ، ۴۲۶ ، ۴۲۷ ، ۴۲۸ ،
 ۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۳۱ ، ۴۳۲ ، ۴۳۳ ،
 ۴۳۴ ، ۴۳۵ ، ۴۳۶ ، ۴۳۷ ، ۴۳۸ ،
 ۴۳۹ ، ۴۴۰ ، ۴۴۱ ، ۴۴۲ ، ۴۴۳ ،
 ۴۴۴ ، ۴۴۵ ، ۴۴۶ ، ۴۴۷ ، ۴۴۸ ،
 ۴۴۹ ، ۴۵۰ ، ۴۵۱ ، ۴۵۲ ، ۴۵۳ ،
 ۴۵۴ ، ۴۵۵ ، ۴۵۶ ، ۴۵۷ ، ۴۵۸ ،
 ۴۵۹ ، ۴۶۰ ، ۴۶۱ ، ۴۶۲ ، ۴۶۳ ،
 ۴۶۴ ، ۴۶۵ ، ۴۶۶ ، ۴۶۷ ، ۴۶۸ ،
 ۴۶۹ ، ۴۷۰ ، ۴۷۱ ، ۴۷۲ ، ۴۷۳ ،
 ۴۷۴ ، ۴۷۵ ، ۴۷۶ ، ۴۷۷ ، ۴۷۸ ،
 ۴۷۹ ، ۴۸۰ ، ۴۸۱ ، ۴۸۲ ، ۴۸۳ ،
 ۴۸۴ ، ۴۸۵ ، ۴۸۶ ، ۴۸۷ ، ۴۸۸ ،
 ۴۸۹ ، ۴۹۰ ، ۴۹۱ ، ۴۹۲ ، ۴۹۳ ،
 ۴۹۴ ، ۴۹۵ ، ۴۹۶ ، ۴۹۷ ، ۴۹۸ ،
 ۴۹۹ ، ۵۰۰ ، ۵۰۱ ، ۵۰۲ ، ۵۰۳ ،
 ۵۰۴ ، ۵۰۵ ، ۵۰۶ ، ۵۰۷ ، ۵۰۸ ،
 ۵۰۹ ، ۵۱۰ ، ۵۱۱ ، ۵۱۲ ، ۵۱۳ ،
 ۵۱۴ ، ۵۱۵ ، ۵۱۶ ، ۵۱۷ ، ۵۱۸ ،
 ۵۱۹ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱ ، ۵۲۲ ، ۵۲۳ ،
 ۵۲۴ ، ۵۲۵ ، ۵۲۶ ، ۵۲۷ ، ۵۲۸ ،
 ۵۲۹ ، ۵۳۰ ، ۵۳۱ ، ۵۳۲ ، ۵۳۳ ،
 ۵۳۴ ، ۵۳۵ ، ۵۳۶ ، ۵۳۷ ، ۵۳۸ ،
 ۵۳۹ ، ۵۴۰ ، ۵۴۱ ، ۵۴۲ ، ۵۴۳ ،
 ۵۴۴ ، ۵۴۵ ، ۵۴۶ ، ۵۴۷ ، ۵۴۸ ،
 ۵۴۹ ، ۵۵۰ ، ۵۵۱ ، ۵۵۲ ، ۵۵۳ ،
 ۵۵۴ ، ۵۵۵ ، ۵۵۶ ، ۵۵۷ ، ۵۵۸ ،
 ۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۶۱ ، ۵۶۲ ، ۵۶۳ ،
 ۵۶۴ ، ۵۶۵ ، ۵۶۶ ، ۵۶۷ ، ۵۶۸ ،
 ۵۶۹ ، ۵۷۰ ، ۵۷۱ ، ۵۷۲ ، ۵۷۳ ،
 ۵۷۴ ، ۵۷۵ ، ۵۷۶ ، ۵۷۷ ، ۵۷۸ ،
 ۵۷۹ ، ۵۸۰ ، ۵۸۱ ، ۵۸۲ ، ۵۸۳ ،
 ۵۸۴ ، ۵۸۵ ، ۵۸۶ ، ۵۸۷ ، ۵۸۸ ،
 ۵۸۹ ، ۵۹۰ ، ۵۹۱ ، ۵۹۲ ، ۵۹۳ ،
 ۵۹۴ ، ۵۹۵ ، ۵۹۶ ، ۵۹۷ ، ۵۹۸ ،
 ۵۹۹ ، ۶۰۰ ، ۶۰۱ ، ۶۰۲ ، ۶۰۳ ،
 ۶۰۴ ، ۶۰۵ ، ۶۰۶ ، ۶۰۷ ، ۶۰۸ ،
 ۶۰۹ ، ۶۱۰ ، ۶۱۱ ، ۶۱۲ ، ۶۱۳ ،
 ۶۱۴ ، ۶۱۵ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷ ، ۶۱۸ ،
 ۶۱۹ ، ۶۲۰ ، ۶۲۱ ، ۶۲۲ ، ۶۲۳ ،
 ۶۲۴ ، ۶۲۵ ، ۶۲۶ ، ۶۲۷ ، ۶۲۸ ،
 ۶۲۹ ، ۶۳۰ ، ۶۳۱ ، ۶۳۲ ، ۶۳۳ ،
 ۶۳۴ ، ۶۳۵ ، ۶۳۶ ، ۶۳۷ ، ۶۳۸ ،
 ۶۳۹ ، ۶۴۰ ، ۶۴۱ ، ۶۴۲ ، ۶۴۳ ،
 ۶۴۴ ، ۶۴۵ ، ۶۴۶ ، ۶۴۷ ، ۶۴۸ ،
 ۶۴۹ ، ۶۵۰ ، ۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۵۳ ،
 ۶۵۴ ، ۶۵۵ ، ۶۵۶ ، ۶۵۷ ، ۶۵۸ ،
 ۶۵۹ ، ۶۶۰ ، ۶۶۱ ، ۶۶۲ ، ۶۶۳ ،
 ۶۶۴ ، ۶۶۵ ، ۶۶۶ ، ۶۶۷ ، ۶۶۸ ،
 ۶۶۹ ، ۶۷۰ ، ۶۷۱ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳ ،
 ۶۷۴ ، ۶۷۵ ، ۶۷۶ ، ۶۷۷ ، ۶۷۸ ،
 ۶۷۹ ، ۶۸۰ ، ۶۸۱ ، ۶۸۲ ، ۶۸۳ ،
 ۶۸۴ ، ۶۸۵ ، ۶۸۶ ، ۶۸۷ ، ۶۸۸ ،
 ۶۸۹ ، ۶۹۰ ، ۶۹۱ ، ۶۹۲ ، ۶۹۳ ،
 ۶۹۴ ، ۶۹۵ ، ۶۹۶ ، ۶۹۷ ، ۶۹۸ ،
 ۶۹۹ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱ ، ۷۰۲ ، ۷۰۳ ،
 ۷۰۴ ، ۷۰۵ ، ۷۰۶ ، ۷۰۷ ، ۷۰۸ ،
 ۷۰۹ ، ۷۱۰ ، ۷۱۱ ، ۷۱۲ ، ۷۱۳ ،
 ۷۱۴ ، ۷۱۵ ، ۷۱۶ ، ۷۱۷ ، ۷۱۸ ،
 ۷۱۹ ، ۷۲۰ ، ۷۲۱ ، ۷۲۲ ، ۷۲۳ ،
 ۷۲۴ ، ۷۲۵ ، ۷۲۶ ، ۷۲۷ ، ۷۲۸ ،
 ۷۲۹ ، ۷۳۰ ، ۷۳۱ ، ۷۳۲ ، ۷۳۳ ،
 ۷۳۴ ، ۷۳۵ ، ۷۳۶ ، ۷۳۷ ، ۷۳۸ ،
 ۷۳۹ ، ۷۴۰ ، ۷۴۱ ، ۷۴۲ ، ۷۴۳ ،
 ۷۴۴ ، ۷۴۵ ، ۷۴۶ ، ۷۴۷ ، ۷۴۸ ،
 ۷۴۹ ، ۷۵۰ ، ۷۵۱ ، ۷۵۲ ، ۷۵۳ ،
 ۷۵۴ ، ۷۵۵ ، ۷۵۶ ، ۷۵۷ ، ۷۵۸ ،
 ۷۵۹ ، ۷۶۰ ، ۷۶۱ ، ۷۶۲ ، ۷۶۳ ،
 ۷۶۴ ، ۷۶۵ ، ۷۶۶ ، ۷۶۷ ، ۷۶۸ ،
 ۷۶۹ ، ۷۷۰ ، ۷۷۱ ، ۷۷۲ ، ۷۷۳ ،
 ۷۷۴ ، ۷۷۵ ، ۷۷۶ ، ۷۷۷ ، ۷۷۸ ،
 ۷۷۹ ، ۷۸۰ ، ۷۸۱ ، ۷۸۲ ، ۷۸۳ ،
 ۷۸۴ ، ۷۸۵ ، ۷۸۶ ، ۷۸۷ ، ۷۸۸ ،
 ۷۸۹ ، ۷۹۰ ، ۷۹۱ ، ۷۹۲ ، ۷۹۳ ،
 ۷۹۴ ، ۷۹۵ ، ۷۹۶ ، ۷۹۷ ، ۷۹۸ ،
 ۷۹۹ ، ۸۰۰ ، ۸۰۱ ، ۸۰۲ ، ۸۰۳ ،
 ۸۰۴ ، ۸۰۵ ، ۸۰۶ ، ۸۰۷ ، ۸۰۸ ،
 ۸۰۹ ، ۸۱۰ ، ۸۱۱ ، ۸۱۲ ، ۸۱۳ ،
 ۸۱۴ ، ۸۱۵ ، ۸۱۶ ، ۸۱۷ ، ۸۱۸ ،
 ۸۱۹ ، ۸۲۰ ، ۸۲۱ ، ۸۲۲ ، ۸۲۳ ،
 ۸۲۴ ، ۸۲۵ ، ۸۲۶ ، ۸۲۷ ، ۸۲۸ ،
 ۸۲۹ ، ۸۳۰ ، ۸۳۱ ، ۸۳۲ ، ۸۳۳ ،
 ۸۳۴ ، ۸۳۵ ، ۸۳۶ ، ۸۳۷ ، ۸۳۸ ،
 ۸۳۹ ، ۸۴۰ ، ۸۴۱ ، ۸۴۲ ، ۸۴۳ ،
 ۸۴۴ ، ۸۴۵ ، ۸۴۶ ، ۸۴۷ ، ۸۴۸ ،
 ۸۴۹ ، ۸۵۰ ، ۸۵۱ ، ۸۵۲ ، ۸۵۳ ،
 ۸۵۴ ، ۸۵۵ ، ۸۵۶ ، ۸۵۷ ، ۸۵۸ ،
 ۸۵۹ ، ۸۶۰ ، ۸۶۱ ، ۸۶۲ ، ۸۶۳ ،
 ۸۶۴ ، ۸۶۵ ، ۸۶۶ ، ۸۶۷ ، ۸۶۸ ،
 ۸۶۹ ، ۸۷۰ ، ۸۷۱ ، ۸۷۲ ، ۸۷۳ ،
 ۸۷۴ ، ۸۷۵ ، ۸۷۶ ، ۸۷۷ ، ۸۷۸ ،
 ۸۷۹ ، ۸۸۰ ، ۸۸۱ ، ۸۸۲ ، ۸۸۳ ،
 ۸۸۴ ، ۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۷ ، ۸۸۸ ،
 ۸۸۹ ، ۸۹۰ ، ۸۹۱ ، ۸۹۲ ، ۸۹۳ ،
 ۸۹۴ ، ۸۹۵ ، ۸۹۶ ، ۸۹۷ ، ۸۹۸ ،
 ۸۹۹ ، ۹۰۰ ، ۹۰۱ ، ۹۰۲ ، ۹۰۳ ،
 ۹۰۴ ، ۹۰۵ ، ۹۰۶ ، ۹۰۷ ، ۹۰۸ ،
 ۹۰۹ ، ۹۱۰ ، ۹۱۱ ، ۹۱۲ ، ۹۱۳ ،
 ۹۱۴ ، ۹۱۵ ، ۹۱۶ ، ۹۱۷ ، ۹۱۸ ،
 ۹۱۹ ، ۹۲۰ ، ۹۲۱ ، ۹۲۲ ، ۹۲۳ ،
 ۹۲۴ ، ۹۲۵ ، ۹۲۶ ، ۹۲۷ ، ۹۲۸ ،
 ۹۲۹ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۳۲ ، ۹۳۳ ،
 ۹۳۴ ، ۹۳۵ ، ۹۳۶ ، ۹۳۷ ، ۹۳۸ ،
 ۹۳۹ ، ۹۴۰ ، ۹۴۱ ، ۹۴۲ ، ۹۴۳ ،
 ۹۴۴ ، ۹۴۵ ، ۹۴۶ ، ۹۴۷ ، ۹۴۸ ،
 ۹۴۹ ، ۹۵۰ ، ۹۵۱ ، ۹۵۲ ، ۹۵۳ ،
 ۹۵۴ ، ۹۵۵ ، ۹۵۶ ، ۹۵۷ ، ۹۵۸ ،
 ۹۵۹ ، ۹۶۰ ، ۹۶۱ ، ۹۶۲ ، ۹۶۳ ،
 ۹۶۴ ، ۹۶۵ ، ۹۶۶ ، ۹۶۷ ، ۹۶۸ ،
 ۹۶۹ ، ۹۷۰ ، ۹۷۱ ، ۹۷۲ ، ۹۷۳ ،
 ۹۷۴ ، ۹۷۵ ، ۹۷۶ ، ۹۷۷ ، ۹۷۸ ،
 ۹۷۹ ، ۹۸۰ ، ۹۸۱ ، ۹۸۲ ، ۹۸۳ ،
 ۹۸۴ ، ۹۸۵ ، ۹۸۶ ، ۹۸۷ ، ۹۸۸ ،
 ۹۸۹ ، ۹۹۰ ، ۹۹۱ ، ۹۹۲ ، ۹۹۳ ،
 ۹۹۴ ، ۹۹۵ ، ۹۹۶ ، ۹۹۷ ، ۹۹۸ ،
 ۹۹۹ ، ۱۰۰۰ ، ۱۰۰۱ ، ۱۰۰۲ ، ۱۰۰۳ ،
 ۱۰۰۴ ، ۱۰۰۵ ، ۱۰۰۶ ، ۱۰۰۷ ، ۱۰۰۸ ،
 ۱۰۰۹ ، ۱۰۱۰ ، ۱۰۱۱ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۳ ،
 ۱۰۱۴ ، ۱۰۱۵ ، ۱۰۱۶ ، ۱۰۱۷ ، ۱۰۱۸ ،
 ۱۰۱۹ ، ۱۰۲۰ ، ۱۰۲۱ ، ۱۰۲۲ ، ۱۰۲۳ ،
 ۱۰۲۴ ، ۱۰۲۵ ، ۱۰۲۶ ، ۱۰۲۷ ، ۱۰۲۸ ،
 ۱۰۲۹ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۳۱ ، ۱۰۳۲ ، ۱۰۳۳ ،
 ۱۰۳۴ ، ۱۰۳۵ ، ۱۰۳۶ ، ۱۰۳۷ ، ۱۰۳۸ ،
 ۱۰۳۹ ، ۱۰۴۰ ، ۱۰۴۱ ، ۱۰۴۲ ، ۱۰۴۳ ،
 ۱۰۴۴ ، ۱۰۴۵ ، ۱۰۴۶ ، ۱۰۴۷ ، ۱۰۴۸ ،
 ۱۰۴۹ ، ۱۰۵۰ ، ۱۰۵۱ ، ۱۰۵۲ ، ۱۰۵۳ ،
 ۱۰۵۴ ، ۱۰۵۵ ، ۱۰۵۶ ، ۱۰۵۷ ، ۱۰۵۸ ،
 ۱۰۵۹ ، ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۱ ، ۱۰۶۲ ، ۱۰۶۳ ،
 ۱۰۶۴ ، ۱۰۶۵ ، ۱۰۶۶ ، ۱۰۶۷ ، ۱۰۶۸ ،
 ۱۰۶۹ ، ۱۰۷۰ ، ۱۰۷۱ ، ۱۰۷۲ ، ۱۰۷۳ ،
 ۱۰۷۴ ، ۱۰۷۵ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۷۷ ، ۱۰۷۸ ،
 ۱۰۷۹ ، ۱۰۸۰ ، ۱۰۸۱ ، ۱۰۸۲ ، ۱۰۸۳ ،
 ۱۰۸۴ ، ۱۰۸۵ ، ۱۰۸۶ ، ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۸ ،
 ۱۰۸۹ ، ۱۰۹۰ ، ۱۰۹۱ ، ۱۰۹۲ ، ۱۰۹۳ ،
 ۱۰۹۴ ، ۱۰۹۵ ، ۱۰۹۶ ، ۱۰۹۷ ، ۱۰۹۸ ،
 ۱۰۹۹ ، ۱۱۰۰ ، ۱۱۰۱ ، ۱۱۰۲ ، ۱۱۰۳ ،
 ۱۱۰۴ ، ۱۱۰۵ ، ۱۱۰۶ ، ۱۱۰۷ ، ۱۱۰۸ ،
 ۱۱۰۹ ، ۱۱۱۰ ، ۱۱۱۱ ، ۱۱۱۲ ، ۱۱۱۳ ،
 ۱۱۱۴ ، ۱۱۱۵ ، ۱۱۱۶ ، ۱۱۱۷ ، ۱۱۱۸ ،
 ۱۱۱۹ ، ۱۱۲۰ ، ۱۱۲۱ ، ۱۱۲۲ ، ۱۱۲۳ ،
 ۱۱۲۴ ، ۱۱۲۵ ، ۱۱۲۶ ، ۱۱۲۷ ، ۱۱۲۸ ،
 ۱۱۲۹ ، ۱۱۳۰ ، ۱۱۳۱ ، ۱۱۳۲ ، ۱۱۳۳ ،
 ۱۱۳۴ ، ۱۱۳۵ ، ۱۱۳۶ ، ۱۱۳۷ ، ۱۱۳۸ ،
 ۱۱۳۹ ، ۱۱۴۰ ، ۱۱۴۱ ، ۱۱۴۲ ، ۱۱۴۳ ،
 ۱۱۴۴ ، ۱۱۴۵ ، ۱۱۴۶ ، ۱۱۴۷ ، ۱۱۴۸ ،
 ۱۱۴۹ ، ۱۱۵۰ ، ۱۱۵۱ ، ۱۱۵۲ ، ۱۱۵۳ ،
 ۱۱۵۴ ، ۱۱۵۵ ، ۱۱۵۶ ، ۱۱۵۷ ، ۱۱۵۸ ،
 ۱۱۵۹ ، ۱۱

شاہ عالم عرفت شاہ منجھن : ۹۶ ،
 ۹۷ ، ۹۸ ، ۱۰۱ ، ۱۱۱ ، ۱۱۲ ،
 ۲۶۲ ، ۶۰۳ -
 شاہ علی خطیب : ۷۰۲ -
 شاہ علی سنی ملتانی : ۴۳۳ ، ۴۰۳ -
 شاہ فاروق والیر خاندیس : ۶۷۹ -
 شاہ کمال : ۳۹۳ -
 شاہ محمود : ۹۵ ، ۶۰۳ -
 شاہ مراد بن قاضی جان : ۶۳۶ -
 شاہ مراد خانپوری : ۶۳۶ -
 شاہ مومن : ۱۵۱ -
 شاہ نظام : ۳۵۵ -
 شاہ نعمت : ۳۵۵ -
 شاہ نواز خان : ۲۳۹ -
 شاہ یاشم مہدوی : ۳۵۴ ، ۳۵۵ ،
 ۳۶۲ ، ۳۶۸ -
 شاہی ، علی عادل شاہ تانی : ۱۸۴ ،
 ۱۸۵ ، ۱۹۵ ، مرتبے : ۱۶۶ ،
 ۲۱۹ ، ۲۲۶ ، ۲۳۷ ، ۲۵۳ ،
 ۲۹۵ ، ۲۹۶ ، ۳۱۹ ، غزل
 اور حسن شوق کے اثرات : ۳۲۰ -
 ۳۲۱ ، شاعری میں بیجاپوری
 اسلوب : ۳۲۱ ، درباری علما اور
 شعرا : ۳۲۲ ، اردو زبان کی سرپرستی
 ۳۲۲ - ۳۲۳ ، مجموعہ کلام
 ۳۲۳ ، قصائد : ۳۲۳ - ۳۲۵ ،
 بیان اور تخیل : ۳۲۵ - ۳۲۸ ،
 جوروں کا انتخاب : ۳۲۸ ، ۳۲۹ ،
 ۳۳۰ ، ۳۳۳ ، ۳۳۴ ، ۳۳۸ ،
 ۳۳۹ ، ۳۵۰ ، ۳۵۳ ، ۳۶۳

۳۷۳ ، ۳۷۲ ، ۳۷۰ ، ۳۶۹
۳۶۸ ، ۳۰۶ ، ۳۸۹ ، ۳۷۶
۵۳۴ ، ۵۳۱ ، ۵۳۰ ، ۵۲۵
- ۶۸۵
شرف الدین (بابا) : ۱۵۱ -
شرف الدین بخاری : ۳۱ -
شرف الدین محبتی سنیری (شیخ) :
کچ مندرے ، دوپے ، فائنایے اور
ملفوظات ۳۸ - ۳۹ ، ۳۱ ، ۱۰۵
- ۶۲۰
شریف : ۳۷۶ -
شفلی : ۵۲۷ ، ۵۱۲ -
شفیق ، الجہمی لرائے : ۱۸۸ ، ۳۵۱
- ۶۶۸ ، ۶۴۱ ، ۵۸۴ ، ۵۸۳
شمس : ۳۷۴ -
شمس الدین : ۵۵۶ -
شمس اللہ قادری : ۷۰ ، ۱۵۹ -
شمس سراج عقیف : ۲۵ ، ۶۷۷ -
شوق ، قدرت اللہ : ۶۴۱ -
شوکت : ۵۳۸ -
شہاب الدین (بابا) : ۱۵۱ -
شہباز حسینی قادری بجاپوری : ۷۰۱ ،
۲۲۶ ، ۲۲۷ ، ۷۲۸ -
شہ میر : ۴۹۳ -
شیخ : (دیکھئے مصباح الدین سعدی) -
شیخ ابراہیم : ۶۱۷ -
شیخ ہشتا : ۶۷۷ -
شیخ جہال : ۶۸۰ -
شیخ جنید : ۶۲۸ -
شیخ چالہ : ۳۸۷ -

شیخ طاہر : ۶۷۹ -
 شیخ عثمان جالندھری : ۶۷۷ ، ریختہ
 کلام : ۶۷۸ -
 شیخ عیسیٰ گجراتی : ۶۸ -
 شیخ عیسیٰ مسیح الاولیا : ۶۷۹ ،
 ایک دوہا : ۶۸۰ -
 شیخ فرید بھکری : ۶۷۷ -
 شیخ قاسم : ۶۷۹ -
 شیخ لطیف : ۶۸ -
 شیخ منجھن (مصنف داستان "منوہر و
 مہمالتی" بزبان ہندی) : ۳۳۱ -
 شیخ ورد : ۶۸۵ -
 شیدا : ۵۳۸ -
 شیر شاہ سوری : ۷۱۰ -
 شیرانی ، حافظ محمود : ۱۱ ، ۲۸ ،
 ۳۰ ، ۳۱ ، ۳۳ ، ۳۸ ، ۵۲ ،
 ۶۱ ، ۷۹ ، ۱۰۲ ، ۱۱۶ ، ۱۲۰ ،
 ۱۲۱ ، ۱۲۲ ، ۱۵۸ ، ۱۵۹ ،
 ۱۶۲ ، ۱۶۳ ، ۱۶۴ ، ۱۶۵ ،
 ۱۶۶ ، ۱۶۷ ، ۱۶۸ ، ۱۶۹ ،
 ۱۷۰ ، ۱۷۱ ، ۱۷۲ ، ۱۷۳ ،
 ۱۷۴ ، ۱۷۵ ، ۱۷۶ ، ۱۷۷ ،
 ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۱۸۰ ، ۱۸۱ ،
 ۱۸۲ ، ۱۸۳ ، ۱۸۴ ، ۱۸۵ ،
 ۱۸۶ ، ۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ،
 ۱۹۰ ، ۱۹۱ ، ۱۹۲ ، ۱۹۳ ،
 ۱۹۴ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، ۱۹۷ ،
 ۱۹۸ ، ۱۹۹ ، ۲۰۰ ، ۲۰۱ ،
 ۲۰۲ ، ۲۰۳ ، ۲۰۴ ، ۲۰۵ ،
 ۲۰۶ ، ۲۰۷ ، ۲۰۸ ، ۲۰۹ ،
 ۲۱۰ ، ۲۱۱ ، ۲۱۲ ، ۲۱۳ ،
 ۲۱۴ ، ۲۱۵ ، ۲۱۶ ، ۲۱۷ ،
 ۲۱۸ ، ۲۱۹ ، ۲۲۰ ، ۲۲۱ ،
 ۲۲۲ ، ۲۲۳ ، ۲۲۴ ، ۲۲۵ ،
 ۲۲۶ ، ۲۲۷ ، ۲۲۸ ، ۲۲۹ ،
 ۲۳۰ ، ۲۳۱ ، ۲۳۲ ، ۲۳۳ ،
 ۲۳۴ ، ۲۳۵ ، ۲۳۶ ، ۲۳۷ ،
 ۲۳۸ ، ۲۳۹ ، ۲۴۰ ، ۲۴۱ ،
 ۲۴۲ ، ۲۴۳ ، ۲۴۴ ، ۲۴۵ ،
 ۲۴۶ ، ۲۴۷ ، ۲۴۸ ، ۲۴۹ ،
 ۲۵۰ ، ۲۵۱ ، ۲۵۲ ، ۲۵۳ ،
 ۲۵۴ ، ۲۵۵ ، ۲۵۶ ، ۲۵۷ ،
 ۲۵۸ ، ۲۵۹ ، ۲۶۰ ، ۲۶۱ ،
 ۲۶۲ ، ۲۶۳ ، ۲۶۴ ، ۲۶۵ ،
 ۲۶۶ ، ۲۶۷ ، ۲۶۸ ، ۲۶۹ ،
 ۲۷۰ ، ۲۷۱ ، ۲۷۲ ، ۲۷۳ ،
 ۲۷۴ ، ۲۷۵ ، ۲۷۶ ، ۲۷۷ ،
 ۲۷۸ ، ۲۷۹ ، ۲۸۰ ، ۲۸۱ ،
 ۲۸۲ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ،
 ۲۸۶ ، ۲۸۷ ، ۲۸۸ ، ۲۸۹ ،
 ۲۹۰ ، ۲۹۱ ، ۲۹۲ ، ۲۹۳ ،
 ۲۹۴ ، ۲۹۵ ، ۲۹۶ ، ۲۹۷ ،
 ۲۹۸ ، ۲۹۹ ، ۳۰۰ ، ۳۰۱ ،
 ۳۰۲ ، ۳۰۳ ، ۳۰۴ ، ۳۰۵ ،
 ۳۰۶ ، ۳۰۷ ، ۳۰۸ ، ۳۰۹ ،
 ۳۱۰ ، ۳۱۱ ، ۳۱۲ ، ۳۱۳ ،
 ۳۱۴ ، ۳۱۵ ، ۳۱۶ ، ۳۱۷ ،
 ۳۱۸ ، ۳۱۹ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ،
 ۳۲۲ ، ۳۲۳ ، ۳۲۴ ، ۳۲۵ ،
 ۳۲۶ ، ۳۲۷ ، ۳۲۸ ، ۳۲۹ ،
 ۳۳۰ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۳۳۳ ،
 ۳۳۴ ، ۳۳۵ ، ۳۳۶ ، ۳۳۷ ،
 ۳۳۸ ، ۳۳۹ ، ۳۴۰ ، ۳۴۱ ،
 ۳۴۲ ، ۳۴۳ ، ۳۴۴ ، ۳۴۵ ،
 ۳۴۶ ، ۳۴۷ ، ۳۴۸ ، ۳۴۹ ،
 ۳۵۰ ، ۳۵۱ ، ۳۵۲ ، ۳۵۳ ،
 ۳۵۴ ، ۳۵۵ ، ۳۵۶ ، ۳۵۷ ،
 ۳۵۸ ، ۳۵۹ ، ۳۶۰ ، ۳۶۱ ،
 ۳۶۲ ، ۳۶۳ ، ۳۶۴ ، ۳۶۵ ،
 ۳۶۶ ، ۳۶۷ ، ۳۶۸ ، ۳۶۹ ،
 ۳۷۰ ، ۳۷۱ ، ۳۷۲ ، ۳۷۳ ،
 ۳۷۴ ، ۳۷۵ ، ۳۷۶ ، ۳۷۷ ،
 ۳۷۸ ، ۳۷۹ ، ۳۸۰ ، ۳۸۱ ،
 ۳۸۲ ، ۳۸۳ ، ۳۸۴ ، ۳۸۵ ،
 ۳۸۶ ، ۳۸۷ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ ،
 ۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۳۹۳ ،
 ۳۹۴ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۳۹۷ ،
 ۳۹۸ ، ۳۹۹ ، ۴۰۰ ، ۴۰۱ ،
 ۴۰۲ ، ۴۰۳ ، ۴۰۴ ، ۴۰۵ ،
 ۴۰۶ ، ۴۰۷ ، ۴۰۸ ، ۴۰۹ ،
 ۴۱۰ ، ۴۱۱ ، ۴۱۲ ، ۴۱۳ ،
 ۴۱۴ ، ۴۱۵ ، ۴۱۶ ، ۴۱۷ ،
 ۴۱۸ ، ۴۱۹ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ،
 ۴۲۲ ، ۴۲۳ ، ۴۲۴ ، ۴۲۵ ،
 ۴۲۶ ، ۴۲۷ ، ۴۲۸ ، ۴۲۹ ،
 ۴۳۰ ، ۴۳۱ ، ۴۳۲ ، ۴۳۳ ،
 ۴۳۴ ، ۴۳۵ ، ۴۳۶ ، ۴۳۷ ،
 ۴۳۸ ، ۴۳۹ ، ۴۴۰ ، ۴۴۱ ،
 ۴۴۲ ، ۴۴۳ ، ۴۴۴ ، ۴۴۵ ،
 ۴۴۶ ، ۴۴۷ ، ۴۴۸ ، ۴۴۹ ،
 ۴۵۰ ، ۴۵۱ ، ۴۵۲ ، ۴۵۳ ،
 ۴۵۴ ، ۴۵۵ ، ۴۵۶ ، ۴۵۷ ،
 ۴۵۸ ، ۴۵۹ ، ۴۶۰ ، ۴۶۱ ،
 ۴۶۲ ، ۴۶۳ ، ۴۶۴ ، ۴۶۵ ،
 ۴۶۶ ، ۴۶۷ ، ۴۶۸ ، ۴۶۹ ،
 ۴۷۰ ، ۴۷۱ ، ۴۷۲ ، ۴۷۳ ،
 ۴۷۴ ، ۴۷۵ ، ۴۷۶ ، ۴۷۷ ،
 ۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۰ ، ۴۸۱ ،
 ۴۸۲ ، ۴۸۳ ، ۴۸۴ ، ۴۸۵ ،
 ۴۸۶ ، ۴۸۷ ، ۴۸۸ ، ۴۸۹ ،
 ۴۹۰ ، ۴۹۱ ، ۴۹۲ ، ۴۹۳ ،
 ۴۹۴ ، ۴۹۵ ، ۴۹۶ ، ۴۹۷ ،
 ۴۹۸ ، ۴۹۹ ، ۵۰۰ ، ۵۰۱ ،
 ۵۰۲ ، ۵۰۳ ، ۵۰۴ ، ۵۰۵ ،
 ۵۰۶ ، ۵۰۷ ، ۵۰۸ ، ۵۰۹ ،
 ۵۱۰ ، ۵۱۱ ، ۵۱۲ ، ۵۱۳ ،
 ۵۱۴ ، ۵۱۵ ، ۵۱۶ ، ۵۱۷ ،
 ۵۱۸ ، ۵۱۹ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱ ،
 ۵۲۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۴ ، ۵۲۵ ،
 ۵۲۶ ، ۵۲۷ ، ۵۲۸ ، ۵۲۹ ،
 ۵۳۰ ، ۵۳۱ ، ۵۳۲ ، ۵۳۳ ،
 ۵۳۴ ، ۵۳۵ ، ۵۳۶ ، ۵۳۷ ،
 ۵۳۸ ، ۵۳۹ ، ۵۴۰ ، ۵۴۱ ،
 ۵۴۲ ، ۵۴۳ ، ۵۴۴ ، ۵۴۵ ،
 ۵۴۶ ، ۵۴۷ ، ۵۴۸ ، ۵۴۹ ،
 ۵۵۰ ، ۵۵۱ ، ۵۵۲ ، ۵۵۳ ،
 ۵۵۴ ، ۵۵۵ ، ۵۵۶ ، ۵۵۷ ،
 ۵۵۸ ، ۵۵۹ ،

ج

طالب : ۵۳۸ ، ۵۳۸
طبعی : ۳۸۳ ، ۳۸۳ ، ۵۰۸ ، ۵۱۰
۵۱۴ ، ۵۲۲
طہاس : ۲۷۱

ظ

ظہور ابن ظہوری : ۲۳۳ ، ۲۷۵
ظہوری ، "ملا" نورالدین : ۱۳۹
۱۸۵ ، ۲۱۴ ، ۳۶۰ ، ۵۲۹
۵۳۸
ظہیر ناریاں : ۳۸۹ ، ۳۹۴
۳۹۵ ، ۵۱۸ ، ۵۸۳ ، ۶۰۷

ع

عابد ، سید عابد شاہ : ۷۱۲
عاجز ، عبد بن احمد : ۲۳۷ ، ۲۵۱
۳۳۲ ، ۳۵۹ ، ۴۰۳
عاشق : ۲۳۱
عالم گجراتی : ۱۳۷ ، ۱۳۸
عالی ، نعمت خان : ۵۱۶
عائشہ (حضرت) : ۱۳۸
عائشہ (بی) بنت بابا فرید گنج شکر ؟
۱۵۲ ، ۶۰۳
عباس حفوی (شاہ) : ۴۱۴
عبد الجلیل پنگرامی : ۶۸۱
عبد الحق ، سولوی : ۳۷ ، ۵۵
۱۵۶ ، ۱۸۶ ، ۳۴۴ ، ۵۲۵
۶۱۶

عبدالحمک لاهوری : ۶۶۹

عبد الحمید : ۷۰
عبدالرحمن بابا : ۵۸۹ ، پشتو اور
اردو شاعری : ۷۰۵
عبدالرحمن پشتی (شاہ) : ۵۶۷
عبدالرسول خان : ترتیب دیوان سراج
اورنگ آبادی : ۵۶۷
عبدالسلام ندوی : ۵۵۳
عبدالصمد : ۳۹
عبدالقادر بدایونی : ۱۳۴ ، ۳۱۲
۶۷۸
عبدالقادر جیلانی (حضرت ، شیخ) :
۳۹۶ ، ۳۹۷ ، ۵۰۳
عبدالقدوس گنگوہی (شیخ) : دوہے اور
مقولے وغیرہ : ۳۹-۴۰ ، ۴۷
۱۰۵ ، الکھ داس تخلص : ۱۱۳
۶۲۱
عبدالکرم (شاہ) : ۶۸۰ ، سندھی میں
دوہے : ۶۸۱
عبداللطیف : ۳۹۳ ، کیا تخلص عاجز
تھا ؟ : ۴۹۴
عبداللطیف بھٹائی (شاہ) : ۹۲ ، ۶۲۲
۶۸۱ ، زبان : ۶۸۲ ، کلام کی
ترتیب : ۶۸۲ ، کلام میں اردو
اور سندھی کے مشترک الفاظ
۶۸۲-۶۸۳
عبدالله (سید) : ۵۴۰
عبدالله انصاری (شیخ) : ۷۹
عبدالله قطب شاہ : ۲۳۴ ، ۳۲۱
۳۴۰ ، ۳۸۳ ، ۳۸۳ ، ۳۸۳

عزیز احمد : ۴۴۵
عزیز اللہ شونگل (شیخ) : ۹۸ ، ۱۰۹
عزیز مصر : ۲۳۸ ، ۲۴۹
عشری : ۴۷۴
عشق : ۲۴۴
عشری ، عشق خان : ۶۰
عطا ٹھٹھوی ، "ملا" عبدالحمک : اردو
شاعری : ۶۸۱ ، ۶۸۵
عطار (شعری "قطب مشتری" کا
ایک کردار) : ۴۳۸
عطار ، شیخ فریدالدین : ۴۴۶
عطارد : ۴۳۹
عظمت اللہ خان : ۶۵۵
عتاسی ، ابوالفضل : ۳۹ ، ۴۷
۵۶ ، ۱۱۲ ، ۱۵۷ ، ۴۶۰
۴۸۱
علاء الدین چغتائی (امیر) : ۱۴۹
علاء الدین خلجی : ۱۲ ، ۹۰ ، ۹۳
۱۰۳ ، ۱۳۲ ، ۱۴۸ ، ۱۵۹
۱۵۱ ، ۷۰۱
علم اللہ محبت (شیخ) : ۲۱۳
علی (حضرت) : ۱۱۹ ، ۱۷۴
۲۶۷ ، ۲۶۸ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱
۲۷۶ ، ۲۷۷ ، ۲۷۸ ، ۲۷۹
۳۲۷ ، ۳۲۸ ، ۳۲۹
۳۴۵ ، ۳۴۶ ، ۳۴۷
۳۴۸ ، ۳۴۹ ، ۳۵۰
۳۵۱ ، ۳۵۲ ، ۳۵۳
۳۵۴ ، ۳۵۵ ، ۳۵۶
۳۵۷ ، ۳۵۸ ، ۳۵۹
۳۶۰ ، ۳۶۱ ، ۳۶۲
۳۶۳ ، ۳۶۴ ، ۳۶۵
۳۶۶ ، ۳۶۷ ، ۳۶۸
۳۶۹ ، ۳۷۰ ، ۳۷۱
۳۷۲ ، ۳۷۳ ، ۳۷۴
۳۷۵ ، ۳۷۶ ، ۳۷۷
۳۷۸ ، ۳۷۹ ، ۳۸۰
۳۸۱ ، ۳۸۲ ، ۳۸۳
۳۸۴ ، ۳۸۵ ، ۳۸۶
۳۸۷ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹
۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۳۹۲
۳۹۳ ، ۳۹۴ ، ۳۹۵
۳۹۶ ، ۳۹۷ ، ۳۹۸
۳۹۹ ، ۴۰۰ ، ۴۰۱
۴۰۲ ، ۴۰۳ ، ۴۰۴
۴۰۵ ، ۴۰۶ ، ۴۰۷
۴۰۸ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰
۴۱۱ ، ۴۱۲ ، ۴۱۳
۴۱۴ ، ۴۱۵ ، ۴۱۶
۴۱۷ ، ۴۱۸ ، ۴۱۹
۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۴۲۲
۴۲۳ ، ۴۲۴ ، ۴۲۵
۴۲۶ ، ۴۲۷ ، ۴۲۸
۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۳۱
۴۳۲ ، ۴۳۳ ، ۴۳۴
۴۳۵ ، ۴۳۶ ، ۴۳۷
۴۳۸ ، ۴۳۹ ، ۴۴۰
۴۴۱ ، ۴۴۲ ، ۴۴۳
۴۴۴ ، ۴۴۵ ، ۴۴۶
۴۴۷ ، ۴۴۸ ، ۴۴۹
۴۵۰ ، ۴۵۱ ، ۴۵۲
۴۵۳ ، ۴۵۴ ، ۴۵۵
۴۵۶ ، ۴۵۷ ، ۴۵۸
۴۵۹ ، ۴۶۰ ، ۴۶۱
۴۶۲ ، ۴۶۳ ، ۴۶۴
۴۶۵ ، ۴۶۶ ، ۴۶۷
۴۶۸ ، ۴۶۹ ، ۴۷۰
۴۷۱ ، ۴۷۲ ، ۴۷۳
۴۷۴ ، ۴۷۵ ، ۴۷۶
۴۷۷ ، ۴۷۸ ، ۴۷۹
۴۸۰ ، ۴۸۱ ، ۴۸۲
۴۸۳ ، ۴۸۴ ، ۴۸۵
۴۸۶ ، ۴۸۷ ، ۴۸۸
۴۸۹ ، ۴۹۰ ، ۴۹۱
۴۹۲ ، ۴۹۳ ، ۴۹۴
۴۹۵ ، ۴۹۶ ، ۴۹۷
۴۹۸ ، ۴۹۹ ، ۵۰۰
۵۰۱ ، ۵۰۲ ، ۵۰۳
۵۰۴ ، ۵۰۵ ، ۵۰۶
۵۰۷ ، ۵۰۸ ، ۵۰۹
۵۱۰ ، ۵۱۱ ، ۵۱۲
۵۱۳ ، ۵۱۴ ، ۵۱۵
۵۱۶ ، ۵۱۷ ، ۵۱۸
۵۱۹ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱
۵۲۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۴
۵۲۵ ، ۵۲۶ ، ۵۲۷
۵۲۸ ، ۵۲۹ ، ۵۳۰
۵۳۱ ، ۵۳۲ ، ۵۳۳
۵۳۴ ، ۵۳۵ ، ۵۳۶
۵۳۷ ، ۵۳۸ ، ۵۳۹
۵۴۰ ، ۵۴۱ ، ۵۴۲
۵۴۳ ، ۵۴۴ ، ۵۴۵
۵۴۶ ، ۵۴۷ ، ۵۴۸
۵۴۹ ، ۵۵۰ ، ۵۵۱
۵۵۲ ، ۵۵۳ ، ۵۵۴
۵۵۵ ، ۵۵۶ ، ۵۵۷
۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۵۶۰
۵۶۱ ، ۵۶۲ ، ۵۶۳
۵۶۴ ، ۵۶۵ ، ۵۶۶
۵۶۷ ، ۵۶۸ ، ۵۶۹
۵۷۰ ، ۵۷۱ ، ۵۷۲
۵۷۳ ، ۵۷۴ ، ۵۷۵
۵۷۶ ، ۵۷۷ ، ۵۷۸
۵۷۹ ، ۵۸۰ ، ۵۸۱
۵۸۲ ، ۵۸۳ ، ۵۸۴
۵۸۵ ، ۵۸۶ ، ۵۸۷
۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ۵۹۰
۵۹۱ ، ۵۹۲ ، ۵۹۳
۵۹۴ ، ۵۹۵ ، ۵۹۶
۵۹۷ ، ۵۹۸ ، ۵۹۹
۶۰۰ ، ۶۰۱ ، ۶۰۲
۶۰۳ ، ۶۰۴ ، ۶۰۵
۶۰۶ ، ۶۰۷ ، ۶۰۸
۶۰۹ ، ۶۱۰ ، ۶۱۱
۶۱۲ ، ۶۱۳ ، ۶۱۴
۶۱۵ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷
۶۱۸ ، ۶۱۹ ، ۶۲۰
۶۲۱ ، ۶۲۲ ، ۶۲۳
۶۲۴ ، ۶۲۵ ، ۶۲۶
۶۲۷ ، ۶۲۸ ، ۶۲۹
۶۳۰ ، ۶۳۱ ، ۶۳۲
۶۳۳ ، ۶۳۴ ، ۶۳۵
۶۳۶ ، ۶۳۷ ، ۶۳۸
۶۳۹ ، ۶۴۰ ، ۶۴۱
۶۴۲ ، ۶۴۳ ، ۶۴۴
۶۴۵ ، ۶۴۶ ، ۶۴۷
۶۴۸ ، ۶۴۹ ، ۶۵۰
۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۵۳
۶۵۴ ، ۶۵۵ ، ۶۵۶
۶۵۷ ، ۶۵۸ ، ۶۵۹
۶۶۰ ، ۶۶۱ ، ۶۶۲
۶۶۳ ، ۶۶۴ ، ۶۶۵
۶۶۶ ، ۶۶۷ ، ۶۶۸
۶۶۹ ، ۶۷۰ ، ۶۷۱
۶۷۲ ، ۶۷۳ ، ۶۷۴
۶۷۵ ، ۶۷۶ ، ۶۷۷
۶۷۸ ، ۶۷۹ ، ۶۸۰
۶۸۱ ، ۶۸۲ ، ۶۸۳
۶۸۴ ، ۶۸۵ ، ۶۸۶
۶۸۷ ، ۶۸۸ ، ۶۸۹
۶۹۰ ، ۶۹۱ ، ۶۹۲
۶۹۳ ، ۶۹۴ ، ۶۹۵
۶۹۶ ، ۶۹۷ ، ۶۹۸
۶۹۹ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱
۷۰۲ ، ۷۰۳ ، ۷۰۴
۷۰۵ ، ۷۰۶ ، ۷۰۷
۷۰۸ ، ۷۰۹ ، ۷۱۰
۷۱۱ ، ۷۱۲ ، ۷۱۳
۷۱۴ ، ۷۱۵ ، ۷۱۶
۷۱۷ ، ۷۱۸ ، ۷۱۹
۷۲۰ ، ۷۲۱ ، ۷۲۲
۷۲۳ ، ۷۲۴ ، ۷۲۵
۷۲۶ ، ۷۲۷ ، ۷۲۸
۷۲۹ ، ۷۳۰ ، ۷۳۱
۷۳۲ ، ۷۳۳ ، ۷۳۴
۷۳۵ ، ۷۳۶ ، ۷۳۷
۷۳۸ ، ۷۳۹ ، ۷۴۰
۷۴۱ ، ۷۴۲ ، ۷۴۳
۷۴۴ ، ۷۴۵ ، ۷۴۶
۷۴۷ ، ۷۴۸ ، ۷۴۹
۷۵۰ ، ۷۵۱ ، ۷۵۲
۷۵۳ ، ۷۵۴ ، ۷۵۵
۷۵۶ ، ۷۵۷ ، ۷۵۸
۷۵۹ ، ۷۶۰ ، ۷۶۱
۷۶۲ ، ۷۶۳ ، ۷۶۴
۷۶۵ ، ۷۶۶ ، ۷۶۷
۷۶۸ ، ۷۶۹ ، ۷۷۰
۷۷۱ ، ۷۷۲ ، ۷۷۳
۷۷۴ ، ۷۷۵ ، ۷۷۶
۷۷۷ ، ۷۷۸ ، ۷۷۹
۷۸۰ ، ۷۸۱ ، ۷۸۲
۷۸۳ ، ۷۸۴ ، ۷۸۵
۷۸۶ ، ۷۸۷ ، ۷۸۸
۷۸۹ ، ۷۹۰ ، ۷۹۱
۷۹۲ ، ۷۹۳ ، ۷۹۴
۷۹۵ ، ۷۹۶ ، ۷۹۷
۷۹۸ ، ۷۹۹ ، ۸۰۰
۸۰۱ ، ۸۰۲ ، ۸۰۳
۸۰۴ ، ۸۰۵ ، ۸۰۶
۸۰۷ ، ۸۰۸ ، ۸۰۹
۸۱۰ ، ۸۱۱ ، ۸۱۲
۸۱۳ ، ۸۱۴ ، ۸۱۵
۸۱۶ ، ۸۱۷ ، ۸۱۸
۸۱۹ ، ۸۲۰ ، ۸۲۱
۸۲۲ ، ۸۲۳ ، ۸۲۴
۸۲۵ ، ۸۲۶ ، ۸۲۷
۸۲۸ ، ۸۲۹ ، ۸۳۰
۸۳۱ ، ۸۳۲ ، ۸۳۳
۸۳۴ ، ۸۳۵ ، ۸۳۶
۸۳۷ ، ۸۳۸ ، ۸۳۹
۸۴۰ ، ۸۴۱ ، ۸۴۲
۸۴۳ ، ۸۴۴ ، ۸۴۵
۸۴۶ ، ۸۴۷ ، ۸۴۸
۸۴۹ ، ۸۵۰ ، ۸۵۱
۸۵۲ ، ۸۵۳ ، ۸۵۴
۸۵۵ ، ۸۵۶ ، ۸۵۷
۸۵۸ ، ۸۵۹ ، ۸۶۰
۸۶۱ ، ۸۶۲ ، ۸۶۳
۸۶۴ ، ۸۶۵ ، ۸۶۶
۸۶۷ ، ۸۶۸ ، ۸۶۹
۸۷۰ ، ۸۷۱ ، ۸۷۲
۸۷۳ ، ۸۷۴ ، ۸۷۵
۸۷۶ ، ۸۷۷ ، ۸۷۸
۸۷۹ ، ۸۸۰ ، ۸۸۱
۸۸۲ ، ۸۸۳ ، ۸۸۴
۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۷
۸۸۸ ، ۸۸۹ ، ۸۹۰
۸۹۱ ، ۸۹۲ ، ۸۹۳
۸۹۴ ، ۸۹۵ ، ۸۹۶
۸۹۷ ، ۸۹۸ ، ۸۹۹
۹۰۰ ، ۹۰۱ ، ۹۰۲
۹۰۳ ، ۹۰۴ ، ۹۰۵
۹۰۶ ، ۹۰۷ ، ۹۰۸
۹۰۹ ، ۹۱۰ ، ۹۱۱
۹۱۲ ، ۹۱۳ ، ۹۱۴
۹۱۵ ، ۹۱۶ ، ۹۱۷
۹۱۸ ، ۹۱۹ ، ۹۲۰
۹۲۱ ، ۹۲۲ ، ۹۲۳
۹۲۴ ، ۹۲۵ ، ۹۲۶
۹۲۷ ، ۹۲۸ ، ۹۲۹
۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۳۲
۹۳۳ ، ۹۳۴ ، ۹۳۵
۹۳۶ ، ۹۳۷ ، ۹۳۸
۹۳۹ ، ۹۴۰ ، ۹۴۱
۹۴۲ ، ۹۴۳ ، ۹۴۴
۹۴۵ ، ۹۴۶ ، ۹۴۷
۹۴۸ ، ۹۴۹ ، ۹۵۰
۹۵۱ ، ۹۵۲ ، ۹۵۳
۹۵۴ ، ۹۵۵ ، ۹۵۶
۹۵۷ ، ۹۵۸ ، ۹۵۹
۹۶۰ ، ۹۶۱ ، ۹۶۲
۹۶۳ ، ۹۶۴ ، ۹۶۵
۹۶۶ ، ۹۶۷ ، ۹۶۸
۹۶۹ ، ۹۷۰ ، ۹۷۱
۹۷۲ ، ۹۷۳ ، ۹۷۴
۹۷۵ ، ۹۷۶ ، ۹۷۷
۹۷۸ ، ۹۷۹ ، ۹۸۰
۹۸۱ ، ۹۸۲ ، ۹۸۳
۹۸۴ ، ۹۸۵ ، ۹۸۶
۹۸۷ ، ۹۸۸ ، ۹۸۹
۹۹۰ ، ۹۹۱ ، ۹۹۲
۹۹۳ ، ۹۹۴ ، ۹۹۵
۹۹۶ ، ۹۹۷ ، ۹۹۸
۹۹۹ ، ۱۰۰۰ ، ۱۰۰۱
۱۰۰۲ ، ۱۰۰۳ ، ۱۰۰۴
۱۰۰۵ ، ۱۰۰۶ ، ۱۰۰۷
۱۰۰۸ ، ۱۰۰۹ ، ۱۰۱۰
۱۰۱۱ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۳
۱۰۱۴ ، ۱۰۱۵ ، ۱۰۱۶
۱۰۱۷ ، ۱۰۱۸ ، ۱۰۱۹
۱۰۲۰ ، ۱۰۲۱ ، ۱۰۲۲
۱۰۲۳ ، ۱۰۲۴ ، ۱۰۲۵
۱۰۲۶ ، ۱۰۲۷ ، ۱۰۲۸
۱۰۲۹ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۳۱
۱۰۳۲ ، ۱۰۳۳ ، ۱۰۳۴
۱۰۳۵ ، ۱۰۳۶ ، ۱۰۳۷
۱۰۳۸ ، ۱۰۳۹ ، ۱۰۴۰
۱۰۴۱ ، ۱۰۴۲ ، ۱۰۴۳
۱۰۴۴ ، ۱۰۴۵ ، ۱۰۴۶
۱۰۴۷ ، ۱۰۴۸ ، ۱۰۴۹
۱۰۵۰ ، ۱۰۵۱ ، ۱۰۵۲
۱۰۵۳ ، ۱۰۵۴ ، ۱۰۵۵
۱۰۵۶ ، ۱۰۵۷ ، ۱۰۵۸
۱۰۵۹ ، ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۱
۱۰۶۲ ، ۱۰۶۳ ، ۱۰۶۴
۱۰۶۵ ، ۱۰۶۶ ، ۱۰۶۷
۱۰۶۸ ، ۱۰۶۹ ، ۱۰۷۰
۱۰۷۱ ، ۱۰۷۲ ، ۱۰۷۳
۱۰۷۴ ، ۱۰۷۵ ، ۱۰۷۶
۱۰۷۷ ، ۱۰۷۸ ، ۱۰۷۹
۱۰۸۰ ، ۱۰۸۱ ، ۱۰۸۲
۱۰۸۳ ، ۱۰۸۴ ، ۱۰۸۵
۱۰۸۶ ، ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۸
۱۰۸۹ ، ۱۰۹۰ ، ۱۰۹۱
۱۰۹۲ ، ۱۰۹۳ ، ۱۰۹۴
۱۰۹۵ ، ۱۰۹۶ ، ۱۰۹۷
۱۰۹۸ ، ۱۰۹۹ ، ۱۱۰۰
۱۱۰۱ ، ۱۱۰۲ ، ۱۱۰۳
۱۱۰۴ ، ۱۱۰۵ ، ۱۱۰۶
۱۱۰۷ ، ۱۱۰۸ ، ۱۱۰۹
۱۱۱۰ ، ۱۱۱۱ ، ۱۱۱۲
۱۱۱۳ ، ۱۱۱۴ ، ۱۱۱۵
۱۱۱۶ ، ۱۱۱۷ ، ۱۱۱۸
۱۱۱۹ ، ۱۱۲۰ ، ۱۱۲۱
۱۱۲۲ ، ۱۱۲۳ ، ۱۱۲۴
۱۱۲۵ ، ۱۱۲۶ ، ۱۱۲۷
۱۱۲۸ ، ۱۱۲۹ ، ۱۱۳۰
۱۱۳۱ ، ۱۱۳۲ ، ۱۱۳۳
۱۱۳۴ ، ۱۱۳۵ ، ۱۱۳۶
۱۱۳۷ ، ۱۱۳۸ ، ۱۱۳۹
۱۱۴۰ ، ۱۱۴۱ ، ۱۱۴۲
۱۱۴۳ ، ۱۱۴۴ ، ۱۱۴۵
۱۱۴۶ ، ۱۱۴۷ ، ۱۱۴۸
۱۱۴۹ ، ۱۱۵۰ ، ۱۱۵۱
۱۱۵۲ ، ۱۱۵۳ ، ۱۱۵۴
۱۱۵۵ ، ۱۱۵۶ ، ۱۱۵۷
۱۱۵۸ ، ۱۱۵۹ ، ۱۱۶۰
۱۱۶۱ ، ۱۱۶۲ ، ۱۱۶۳
۱۱۶۴ ، ۱۱۶۵ ، ۱۱۶۶
۱۱۶۷ ، ۱۱۶۸ ، ۱۱۶۹
۱۱۷۰ ، ۱۱۷۱ ، ۱۱۷۲
۱۱۷۳ ، ۱۱۷۴ ، ۱۱۷۵
۱۱۷۶ ، ۱۱۷۷ ، ۱۱۷۸
۱۱۷۹ ، ۱۱۸۰ ، ۱۱۸۱
۱۱۸۲ ، ۱۱۸۳ ، ۱۱۸۴
۱۱۸۵ ، ۱۱۸۶ ، ۱۱۸۷
۱۱۸۸ ، ۱۱۸۹ ، ۱۱۹۰
۱۱۹۱ ، ۱۱۹۲ ، ۱۱۹۳
۱۱۹۴ ، ۱۱۹۵ ، ۱۱۹۶
۱۱۹۷ ، ۱۱۹۸ ، ۱۱۹۹
۱۲۰۰ ، ۱۲۰۱ ، ۱۲۰۲
۱۲۰۳ ، ۱۲۰۴ ، ۱۲۰۵
۱۲۰۶ ، ۱۲۰۷ ، ۱۲۰۸
۱۲۰۹ ، ۱۲۱۰ ، ۱۲۱۱
۱۲۱۲ ، ۱۲۱۳ ، ۱۲۱۴
۱۲۱۵ ، ۱۲۱۶ ، ۱۲۱۷
۱۲۱۸ ، ۱۲۱۹ ، ۱۲۲۰
۱۲۲۱ ، ۱۲۲۲ ، ۱۲۲۳
۱۲۲۴ ، ۱۲۲۵ ، ۱۲۲۶
۱۲۲۷ ، ۱۲۲۸ ، ۱۲۲۹
۱۲۳۰ ، ۱۲۳۱ ، ۱۲۳۲
۱۲۳۳ ، ۱۲۳۴ ، ۱۲۳۵
۱۲۳۶ ، ۱۲۳۷ ، ۱۲۳۸
۱۲۳۹ ، ۱۲۴۰ ، ۱۲۴۱
۱۲۴۲ ، ۱۲۴۳ ، ۱۲۴۴
۱۲۴۵ ، ۱۲۴۶ ، ۱۲۴۷
۱۲۴۸ ، ۱۲۴۹ ، ۱۲۵۰
۱۲۵۱ ، ۱۲۵۲ ، ۱۲۵۳
۱۲۵۴ ، ۱۲۵۵ ، ۱۲۵۶
۱۲۵۷ ، ۱۲۵۸ ، ۱۲۵۹
۱۲۶۰ ، ۱۲۶۱ ، ۱۲۶۲
۱۲۶۳ ، ۱۲۶۴ ، ۱۲۶۵
۱۲۶۶ ، ۱۲۶۷ ، ۱۲۶۸
۱۲۶۹ ، ۱۲۷۰ ، ۱۲۷۱
۱۲۷۲ ، ۱۲۷۳ ، ۱۲۷۴
۱۲۷۵ ، ۱۲۷۶ ، ۱۲۷۷
۱۲۷۸ ، ۱۲۷۹ ، ۱۲۸۰
۱۲۸۱ ، ۱۲۸۲ ، ۱۲۸۳
۱۲۸۴ ، ۱۲۸۵ ، ۱۲۸۶
۱۲۸۷ ، ۱۲۸۸ ، ۱۲۸۹
۱۲۹۰ ، ۱۲۹۱ ، ۱۲۹۲
۱۲۹۳ ، ۱۲۹۴ ، ۱۲۹۵
۱۲۹۶ ، ۱۲۹۷ ، ۱۲۹۸
۱۲۹۹ ، ۱۳۰۰ ، ۱۳۰۱
۱۳۰۲ ، ۱۳۰۳ ، ۱۳۰۴
۱۳۰۵ ، ۱۳۰۶ ، ۱۳۰۷
۱۳۰۸ ، ۱۳۰۹ ، ۱۳۱۰
۱۳۱۱ ، ۱۳۱۲ ، ۱۳۱۳
۱۳۱۴ ، ۱۳۱۵ ، ۱۳۱۶
۱۳۱۷ ، ۱۳۱۸ ، ۱۳۱۹
۱۳۲۰ ، ۱۳۲۱ ، ۱۳۲۲
۱۳۲۳ ، ۱۳۲۴ ، ۱۳۲۵
۱۳۲۶ ، ۱۳۲۷ ، ۱۳۲۸
۱۳۲۹ ، ۱۳۳۰ ، ۱۳۳۱
۱۳۳۲ ، ۱۳۳۳ ، ۱۳۳۴
۱۳۳۵ ، ۱۳۳۶ ، ۱۳۳۷
۱۳۳۸ ، ۱۳۳۹ ، ۱۳۴۰
۱۳۴۱ ، ۱۳۴۲ ، ۱۳۴۳
۱۳۴۴ ، ۱۳۴۵ ، ۱۳۴۶
۱۳۴۷ ، ۱۳۴۸ ، ۱۳۴۹
۱۳۵۰ ، ۱۳۵۱ ، ۱۳۵۲
۱۳۵۳ ، ۱۳۵۴ ، ۱۳۵۵
۱۳۵۶ ، ۱۳۵۷ ، ۱۳۵۸
۱۳۵۹ ، ۱۳۶۰ ، ۱۳۶۱
۱۳۶۲ ، ۱۳۶۳ ، ۱۳۶۴
۱۳۶۵ ، ۱۳۶۶ ، ۱۳۶۷
۱۳۶۸ ، ۱۳۶۹ ، ۱۳۷۰
۱۳۷۱ ، ۱۳۷۲ ، ۱۳۷۳
۱۳۷۴ ، ۱۳۷۵ ، ۱۳۷۶
۱۳۷۷ ، ۱۳۷۸ ، ۱۳۷۹
۱۳۸۰ ، ۱۳۸۱ ، ۱۳۸۲
۱۳۸۳ ، ۱۳۸۴ ، ۱۳۸۵
۱۳۸۶ ، ۱۳۸۷ ، ۱۳۸۸
۱۳۸۹ ، ۱۳۹۰ ، ۱۳۹۱
۱۳۹۲ ، ۱۳۹۳ ، ۱۳۹۴
۱۳۹۵ ، ۱۳۹۶ ، ۱۳۹۷
۱۳۹۸ ، ۱۳۹۹ ، ۱۴۰۰
۱۴۰۱ ، ۱۴۰۲ ، ۱۴۰۳
۱۴۰۴ ، ۱۴۰۵ ، ۱۴۰۶
۱۴۰۷ ، ۱۴۰۸ ، ۱۴۰۹
۱۴۱۰ ، ۱۴۱۱ ، ۱۴۱۲
۱۴۱۳ ، ۱۴۱۴ ، ۱۴۱۵
۱۴۱۶ ، ۱۴۱۷ ، ۱۴۱۸
۱۴۱۹ ، ۱۴۲۰ ، ۱۴۲۱
۱۴۲۲ ، ۱۴۲۳ ، ۱۴۲۴
۱۴۲۵ ، ۱۴۲۶ ، ۱۴۲۷
۱۴۲۸ ، ۱۴۲۹ ، ۱۴۳۰
۱۴۳۱ ، ۱۴۳۲ ، ۱۴۳۳
۱۴۳۴ ، ۱۴۳۵ ، ۱۴۳۶
۱۴۳۷ ، ۱۴۳۸ ، ۱۴۳۹
۱۴۴۰ ، ۱۴۴۱ ، ۱۴۴۲
۱۴۴۳ ، ۱۴۴۴ ، ۱۴۴۵
۱۴۴۶ ، ۱۴۴۷ ، ۱۴۴۸
۱۴۴۹ ، ۱۴۵۰ ، ۱۴۵۱
۱۴۵۲ ، ۱۴۵۳ ، ۱۴۵۴
۱۴۵۵ ، ۱۴۵۶ ، ۱۴۵۷
۱۴۵۸ ، ۱۴۵۹ ، ۱۴۶۰
۱۴۶۱ ، ۱۴۶۲ ، ۱۴۶۳
۱۴۶۴ ، ۱۴۶۵ ، ۱۴۶۶
۱۴۶۷ ، ۱۴۶۸ ، ۱۴۶۹
۱۴۷۰ ، ۱۴۷۱ ، ۱۴۷۲
۱۴۷۳ ، ۱۴۷۴ ، ۱۴۷۵
۱۴۷۶ ، ۱۴۷۷ ، ۱۴۷۸
۱۴۷۹ ، ۱۴۸۰ ، ۱۴۸۱
۱۴۸۲ ، ۱۴۸۳ ، ۱۴۸۴
۱۴۸۵ ، ۱۴۸۶ ، ۱۴۸۷
۱۴۸۸ ، ۱۴۸۹ ، ۱۴۹۰
۱۴۹۱ ، ۱۴۹۲ ، ۱۴۹۳
۱۴۹۴ ، ۱۴۹۵ ، ۱۴۹۶
۱۴۹۷ ، ۱۴۹۸ ، ۱۴۹۹
۱۵۰۰ ، ۱۵۰۱ ، ۱۵۰۲
۱۵۰۳ ، ۱۵۰۴ ، ۱۵۰۵
۱۵۰۶ ، ۱۵۰۷ ، ۱۵۰۸
۱۵۰۹ ، ۱۵۱۰ ، ۱۵۱۱
۱۵۱۲ ، ۱۵۱۳ ، ۱۵۱۴
۱۵۱۵ ، ۱۵۱۶ ، ۱۵۱۷
۱۵۱۸ ، ۱۵۱۹ ، ۱۵۲۰
۱۵۲۱ ، ۱۵۲۲ ،

- قطب شاہ : ۴۴۲ / ۴۴۱ -
 قطب عالم ، سید برہان الدین ابو محمد
 عبد اللہ : ۹۵ / ۹۶ / ۱۰۱ / ۱۱۱ -
 ۶۰۳ -
 قطب عالم بخاری : ۴۰۲ -
 قطبی : ۴۸۶ / ۴۸۷ -
 قلی قطب شاہ : ۳۸۲ / ۳۹۴ -
 قلیچ بیگ (مرزا) : ۶۸۲ -
 قزاس ، فخر الدین : ۱۰۳ -
 قیس ، مولوی محمد عثمان : ۷۰۶ -

ک

- قانی : ۴۶۰ -
 قاسم دکنی ، شاہ قاسم علی : ۵۱۵ /
 ۵۵۹ / ۵۸۳ / ۶۶۲ / ۶۶۸ -
 ۶۸۸ -
 قاسم طبعی : ۳۸۴ -
 قاسم علی خان آنریدی : ۷۰۶ -
 قاضی - آئی - آئی : ۶۹۵ -
 قانع ٹھٹھوی ، میر علی شیر : ۱۱۱ /
 ۶۸۱ / ۶۸۶ / ۶۹۰ -
 قائم چاند پوری : ۶۳۱ -
 قدرتی : ۵۱۳ -
 قلسی : ۵۳۸ -
 قریشی : ۱۵۶ / ۲۹۶ -
 قطب الدین ایبک : ۱۱ / ۹۸ -
 ۵۹۴ / ۶۷۳ -
 قطب الدین بختیار کاکی (خواجہ) :
 ۳۶ / ۶۱۵ / ۶۱۸ / ۷۰۱ -
 قطب زاری : ۴۸۵ / قطبی اور زاری
 ایک ہی شخص ہے ؟ ۴۸۶ -

- کلیف ، سعد اللہ خان : ۶۶۵ -
 کمال الدین یابانی (شاہ) : ۱۶۷ -
 کمال خجندی : ۳۸۹ / ۳۸۳ -
 کمال محمد سیستانی : ۱۲۰ / ۱۲۱ /
 ۱۲۳ / ۱۲۴ -
 کمنتر ، مرزا مغل : ۵۸۳ -
 کنبہ کرن : ۶۵۵ -
 کنولی : ۴۱۵ -
 کنیا : (دیکھیے کرشن مہاراج) -
 کوپک ولی (شاہ) : ۱۵۲ / ۱۵۳ -
 شوکب ولد قمر خان : ۶۲ -
 کہیم داس : ۵۵۲ -
 کینی ، پنڈت برج موہن دلاوتیہ : ۱۰ /
 ۵۹۶ / ۵۹۹ / ۶۱۳ -

گ

- گجرات کے خواجہ خضر : (دیکھیے
 قاضی محمود دریائی) -
 گرو نانک : ۴۲ ، کلام ۳۷-۳۸ ،
 ۴۹ / سلطان پیرو ، ۴۹ / ۵۰ ،
 ۱۰۵ / ۱۰۸ / ۱۹۰ / ۵۸۹ / ۶۱۱ -
 ۶۱۶ / ۶۱۷ / ۶۲۱ / ۶۲۲ -
 گریرسن : ۷۰۹ / ۷۰۸ -
 گرین شملڈ : آر - ایس : ۴۴۴ -
 گل اندام (مثنوی "پیرام و گل اندام"
 کی پیروٹی) : ۵۰۹ -
 گل بکاولی : ۴۴۶ -
 گل چہرہ ("خاور نامہ" کا ایک کردار) :
 ۲۶۸ -

ل

- لا لا : ۴۱۵ -
 لالہ : ۴۱۵ -
 لامعی : ۴۴۴ -
 لالی : ۴۶۲ -
 لہمن : ۶۵۵ -
 لہمی دیوی : ۲۱۶ -
 لورک (مثنوی "مینا ستوتی" کا ایک
 کردار) : ۴۷۳ / ۴۷۵ / ۴۷۷ -

لیلیٰ : ۱۱۶ ، ۲۵۰ ، ۲۹۲
- ۶۵۲ ، ۴۰۵
لینگ لینڈ : ۵۸۲ -

م

مائل دہلوی ، میر ہدی : اردو زبان
کے معنی میں لفظ 'اردو' کا استعمال
- ۶۶۵ ، ۶۶۸
مبارز خان : ۲۸ ، ۶۱۹
مثنی لال : ۵۳۸ -
متین ، میر سیدی : ۵۸۳ -
عجاز لکھنوی : ۵۶۹ -
جلد الف ثانی : ۶۲۹ ، ۶۶۵ ، ۷۰۱
مجموعی لکھنوی : ۴۴۵ -
مجنون : ۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۲۵۰
۲۹۴ ، ۲۹۳ ، ۴۰۵ ، ۴۳۷
۴۴۹ ، ۴۶۷ ، ۵۴۲ ، ۶۵۲ -
محب : ۵۱۰ -
محبوب : ۴۱۵ -
محبوب عالم (شیخ) : ۸۰ -
محبوب عالم (منشی) : ۵۹۸
محبوب عالم (مولوی) : ۶۵۱ -
حسن کا کوروی : ۳۲۵ -
مدرسہ (حضرت) : ۳۶ ، ۴۴ ، ۹۶
۱۱۰ ، ۱۱۳ ، ۱۱۹ ، ۱۲۸
۱۵۲ ، ۱۶۳ ، ۲۰۷ ، ۲۱۷
۲۵۶ ، ۲۶۷ ، ۲۶۸ ، ۲۷۹
۳۱۸ ، ۳۶۸ ، ۴۷۰ ، ۴۷۳
۳۷۵ ، ۳۸۶ ، ۴۱۳ ، ۴۱۴
۴۱۵ ، ۴۱۷ ، ۴۱۸ ، ۴۶۹

۴۹۴ ، ۵۰۱ ، ۵۱۱ ، ۵۱۸
۵۲۰ ، ۶۴۷ ، ۶۶۲ -
میر بن محبوب (شیخ) : ۴۹۸ -
میر بن قاسم : ۷ ، ۱۱ ، ۴۹ ، ۶۷۲
۶۷۴ ، ۶۸۰ ، ۷۰۲ -
میر ابراہیم (منشی) : ۵۲۵ ، ۵۲۸ -
میر احمد لاہوری : ۶۶۸ -
میر افضل لاہوری (شیخ) : ۶۴۶ ، ۶۴۸ -
میر اکبر حسینی (سید) : ۱۶۰ -
میر اکرام چغتائی : ح ۵۳۶ ، ۶۳۳ -
میر اسین (میرزا) : ۳۸۴ -
میر اسین عباسی : ۳۰ ، ۳۱ -
میر اسین گجراتی : ۳۵۹ -
میر باقر : ح ۵۲۰ -
میر تقی (سلطان) : ۱۱ ، ۱۳ ، ۱۴
۴۴ ، ۱۵۸ ، ۱۵۹ ، ۱۵۸
۶۷۳ ، ۶۷۷ ، ۷۰۱ -
میر تقی (سید) : ۵۳۲ ، ۵۳۳ -
میر جان : ۶۵۰ -
میر جامی (شیخ) : ۶۵۰ -
میر حلیف : ۵۱۳ -
میر سرغراز عباسی : اردو کلام ۶۹۱ -
میر شاہ بادشاہ غازی : ۵۳۳ -
میر شاہ جہنی : ۱۸۳ -
میر شریف وقوعی ('سلا') : ۳۸۴ -
میر عادل شاہ (سلطان) : ۱۸۴ ، ۱۹۲
۱۹۴ ، ۱۹۵ ، ۲۳۲ ، ۲۳۳
۲۳۴ ، ۲۳۵ ، ۲۳۷ ، ۲۳۸
۲۳۷ ، ۲۵۱ ، ۲۵۸ ، ۲۵۲
۲۵۳ ، ۲۵۴ ، ۲۵۵ ، ۲۶۲

۲۶۵ ، ۲۷۴ ، ۲۷۵ ، ۲۸۰
۲۸۱ ، ۲۸۷ ، ۲۹۷ ، ۳۱۹ -
میر عاصم برہان پوری : ۱۲۲ -
میر عبدل (خواجہ) : ۴۴۴ -
میر علی بن عاجز : ۲۷۷ -
میر علی سامانی (شاہ) : ۱۶۰ -
میر عوف : ۲۳ ، ۶۱۳ -
میر غوث بٹالوی : ۶۵۰ -
میر غوث گوالیری (شیخ) : ۱۰۰ -
میر فاضل (میر) ابن میر صفائی :
۶۷۸ -
میر فاضل الدین بٹالوی : ۶۶۶ ، پنجاب
میں اردو کی ترویج : ۶۴۷ ، ۶۴۸
۶۴۹ -
میر فتح بلیخی : ۱۴۳ -
میر قطب شاہ : ۳۲۱ ، تخلص ظل اللہ
۳۸۴ ، ۳۸۵ ، ۳۱۱ ، ۳۶۵ ، ۴۷۱
۴۷۷ -
میر قلی قطب شاہ : ۱۳۳ ، ۱۳۸
۱۹۵ ، ۲۱۳ ، ۲۱۹ ، ۲۲۷
۲۲۹ ، ۲۳۱ ، ۲۳۴ ، ۲۴۷
۲۸۴ ، ۲۹۵ ، ۳۸۳ ، ۳۸۵
۳۸۶ ، ۳۹۱ ، ۳۹۶ ، ۳۹۸
۴۰۴ ، ۴۰۶ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰
اردو زبان کا پہلا صاحب دیوان
شاعر ۴۱۱ ، سترہ تخلص ۴۱۱ -
۴۱۲ ، مختلف اصناف سخن میں
طبع آزمائی ۴۱۳ ، دلچسپی کے دو
مرکز - مذہب اور عشق ۴۱۳ ،
پیاریان ۴۱۵ ، تصور عشق ۴۱۷ ،

پنہوی جالباتی تصور ۴۱۷ -
۴۱۸ ، شاعری کا محرک عشق
۴۱۸ - ۴۲۰ ، حافظ سے ذہنی
قرب : ۴۲ ، اردو شعرا میں مقام
۴۲۱ - ۴۲۲ ، ۴۲۳ ، ۴۲۴ ، ۴۲۵
۴۲۸ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۳۵
۴۳۶ ، ۴۳۸ ، ۴۳۹ ، ۴۴۰ ، ۴۴۱
۴۴۲ ، ۴۴۳ ، ۴۴۴ ، ۴۴۵
۴۴۶ ، ۴۴۷ ، ۴۴۸ ، ۴۴۹
۴۵۰ ، ۴۵۱ ، ۴۵۲ ، ۴۵۳
۴۵۴ ، ۴۵۵ ، ۴۵۶ ، ۴۵۷
۴۵۸ ، ۴۵۹ ، ۴۶۰ ، ۴۶۱
۴۶۲ ، ۴۶۳ ، ۴۶۴ ، ۴۶۵
۴۶۶ ، ۴۶۷ ، ۴۶۸ ، ۴۶۹
۴۷۰ ، ۴۷۱ ، ۴۷۲ ، ۴۷۳
۴۷۴ ، ۴۷۵ ، ۴۷۶ ، ۴۷۷
۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۰ ، ۴۸۱
۴۸۲ ، ۴۸۳ ، ۴۸۴ ، ۴۸۵
۴۸۶ ، ۴۸۷ ، ۴۸۸ ، ۴۸۹
۴۹۰ ، ۴۹۱ ، ۴۹۲ ، ۴۹۳
۴۹۴ ، ۴۹۵ ، ۴۹۶ ، ۴۹۷
۴۹۸ ، ۴۹۹ ، ۵۰۰ ، ۵۰۱
۵۰۲ ، ۵۰۳ ، ۵۰۴ ، ۵۰۵
۵۰۶ ، ۵۰۷ ، ۵۰۸ ، ۵۰۹
۵۱۰ ، ۵۱۱ ، ۵۱۲ ، ۵۱۳
۵۱۴ ، ۵۱۵ ، ۵۱۶ ، ۵۱۷
۵۱۸ ، ۵۱۹ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱
۵۲۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۴ ، ۵۲۵
۵۲۶ ، ۵۲۷ ، ۵۲۸ ، ۵۲۹
۵۳۰ ، ۵۳۱ ، ۵۳۲ ، ۵۳۳
۵۳۴ ، ۵۳۵ ، ۵۳۶ ، ۵۳۷
۵۳۸ ، ۵۳۹ ، ۵۴۰ ، ۵۴۱
۵۴۲ ، ۵۴۳ ، ۵۴۴ ، ۵۴۵
۵۴۶ ، ۵۴۷ ، ۵۴۸ ، ۵۴۹
۵۵۰ ، ۵۵۱ ، ۵۵۲ ، ۵۵۳
۵۵۴ ، ۵۵۵ ، ۵۵۶ ، ۵۵۷
۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۶۱
۵۶۲ ، ۵۶۳ ، ۵۶۴ ، ۵۶۵
۵۶۶ ، ۵۶۷ ، ۵۶۸ ، ۵۶۹
۵۷۰ ، ۵۷۱ ، ۵۷۲ ، ۵۷۳
۵۷۴ ، ۵۷۵ ، ۵۷۶ ، ۵۷۷
۵۷۸ ، ۵۷۹ ، ۵۸۰ ، ۵۸۱
۵۸۲ ، ۵۸۳ ، ۵۸۴ ، ۵۸۵
۵۸۶ ، ۵۸۷ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹
۵۹۰ ، ۵۹۱ ، ۵۹۲ ، ۵۹۳
۵۹۴ ، ۵۹۵ ، ۵۹۶ ، ۵۹۷
۵۹۸ ، ۵۹۹ ، ۶۰۰ ، ۶۰۱
۶۰۲ ، ۶۰۳ ، ۶۰۴ ، ۶۰۵
۶۰۶ ، ۶۰۷ ، ۶۰۸ ، ۶۰۹
۶۱۰ ، ۶۱۱ ، ۶۱۲ ، ۶۱۳
۶۱۴ ، ۶۱۵ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷
۶۱۸ ، ۶۱۹ ، ۶۲۰ ، ۶۲۱
۶۲۲ ، ۶۲۳ ، ۶۲۴ ، ۶۲۵
۶۲۶ ، ۶۲۷ ، ۶۲۸ ، ۶۲۹
۶۳۰ ، ۶۳۱ ، ۶۳۲ ، ۶۳۳
۶۳۴ ، ۶۳۵ ، ۶۳۶ ، ۶۳۷
۶۳۸ ، ۶۳۹ ، ۶۴۰ ، ۶۴۱
۶۴۲ ، ۶۴۳ ، ۶۴۴ ، ۶۴۵
۶۴۶ ، ۶۴۷ ، ۶۴۸ ، ۶۴۹
۶۵۰ ، ۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۵۳
۶۵۴ ، ۶۵۵ ، ۶۵۶ ، ۶۵۷
۶۵۸ ، ۶۵۹ ، ۶۶۰ ، ۶۶۱
۶۶۲ ، ۶۶۳ ، ۶۶۴ ، ۶۶۵
۶۶۶ ، ۶۶۷ ، ۶۶۸ ، ۶۶۹
۶۷۰ ، ۶۷۱ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳
۶۷۴ ، ۶۷۵ ، ۶۷۶ ، ۶۷۷
۶۷۸ ، ۶۷۹ ، ۶۸۰ ، ۶۸۱
۶۸۲ ، ۶۸۳ ، ۶۸۴ ، ۶۸۵
۶۸۶ ، ۶۸۷ ، ۶۸۸ ، ۶۸۹
۶۹۰ ، ۶۹۱ ، ۶۹۲ ، ۶۹۳
۶۹۴ ، ۶۹۵ ، ۶۹۶ ، ۶۹۷
۶۹۸ ، ۶۹۹ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱
۷۰۲ ، ۷۰۳ ، ۷۰۴ ، ۷۰۵
۷۰۶ ، ۷۰۷ ، ۷۰۸ ، ۷۰۹
۷۱۰ ، ۷۱۱ ، ۷۱۲ ، ۷۱۳
۷۱۴ ، ۷۱۵ ، ۷۱۶ ، ۷۱۷
۷۱۸ ، ۷۱۹ ، ۷۲۰ ، ۷۲۱
۷۲۲ ، ۷۲۳ ، ۷۲۴ ، ۷۲۵
۷۲۶ ، ۷۲۷ ، ۷۲۸ ، ۷۲۹
۷۳۰ ، ۷۳۱ ، ۷۳۲ ، ۷۳۳
۷۳۴ ، ۷۳۵ ، ۷۳۶ ، ۷۳۷
۷۳۸ ، ۷۳۹ ، ۷۴۰ ، ۷۴۱
۷۴۲ ، ۷۴۳ ، ۷۴۴ ، ۷۴۵
۷۴۶ ، ۷۴۷ ، ۷۴۸ ، ۷۴۹
۷۵۰ ، ۷۵۱ ، ۷۵۲ ، ۷۵۳
۷۵۴ ، ۷۵۵ ، ۷۵۶ ، ۷۵۷
۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ۷۶۰ ، ۷۶۱
۷۶۲ ، ۷۶۳ ، ۷۶۴ ، ۷۶۵
۷۶۶ ، ۷۶۷ ، ۷۶۸ ، ۷۶۹
۷۷۰ ، ۷۷۱ ، ۷۷۲ ، ۷۷۳
۷۷۴ ، ۷۷۵ ، ۷۷۶ ، ۷۷۷
۷۷۸ ، ۷۷۹ ، ۷۸۰ ، ۷۸۱
۷۸۲ ، ۷۸۳ ، ۷۸۴ ، ۷۸۵
۷۸۶ ، ۷۸۷ ، ۷۸۸ ، ۷۸۹
۷۹۰ ، ۷۹۱ ، ۷۹۲ ، ۷۹۳
۷۹۴ ، ۷۹۵ ، ۷۹۶ ، ۷۹۷
۷۹۸ ، ۷۹۹ ، ۸۰۰ ، ۸۰۱
۸۰۲ ، ۸۰۳ ، ۸۰۴ ، ۸۰۵
۸۰۶ ، ۸۰۷ ، ۸۰۸ ، ۸۰۹
۸۱۰ ، ۸۱۱ ، ۸۱۲ ، ۸۱۳
۸۱۴ ، ۸۱۵ ، ۸۱۶ ، ۸۱۷
۸۱۸ ، ۸۱۹ ، ۸۲۰ ، ۸۲۱
۸۲۲ ، ۸۲۳ ، ۸۲۴ ، ۸۲۵
۸۲۶ ، ۸۲۷ ، ۸۲۸ ، ۸۲۹
۸۳۰ ، ۸۳۱ ، ۸۳۲ ، ۸۳۳
۸۳۴ ، ۸۳۵ ، ۸۳۶ ، ۸۳۷
۸۳۸ ، ۸۳۹ ، ۸۴۰ ، ۸۴۱
۸۴۲ ، ۸۴۳ ، ۸۴۴ ، ۸۴۵
۸۴۶ ، ۸۴۷ ، ۸۴۸ ، ۸۴۹
۸۵۰ ، ۸۵۱ ، ۸۵۲ ، ۸۵۳
۸۵۴ ، ۸۵۵ ، ۸۵۶ ، ۸۵۷
۸۵۸ ، ۸۵۹ ، ۸۶۰ ، ۸۶۱
۸۶۲ ، ۸۶۳ ، ۸۶۴ ، ۸۶۵
۸۶۶ ، ۸۶۷ ، ۸۶۸ ، ۸۶۹
۸۷۰ ، ۸۷۱ ، ۸۷۲ ، ۸۷۳
۸۷۴ ، ۸۷۵ ، ۸۷۶ ، ۸۷۷
۸۷۸ ، ۸۷۹ ، ۸۸۰ ، ۸۸۱
۸۸۲ ، ۸۸۳ ، ۸۸۴ ، ۸۸۵
۸۸۶ ، ۸۸۷ ، ۸۸۸ ، ۸۸۹
۸۹۰ ، ۸۹۱ ، ۸۹۲ ، ۸۹۳
۸۹۴ ، ۸۹۵ ، ۸۹۶ ، ۸۹۷
۸۹۸ ، ۸۹۹ ، ۹۰۰ ، ۹۰۱
۹۰۲ ، ۹۰۳ ، ۹۰۴ ، ۹۰۵
۹۰۶ ، ۹۰۷ ، ۹۰۸ ، ۹۰۹
۹۱۰ ، ۹۱۱ ، ۹۱۲ ، ۹۱۳
۹۱۴ ، ۹۱۵ ، ۹۱۶ ، ۹۱۷
۹۱۸ ، ۹۱۹ ، ۹۲۰ ، ۹۲۱
۹۲۲ ، ۹۲۳ ، ۹۲۴ ، ۹۲۵
۹۲۶ ، ۹۲۷ ، ۹۲۸ ، ۹۲۹
۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۳۲ ، ۹۳۳
۹۳۴ ، ۹۳۵ ، ۹۳۶ ، ۹۳۷
۹۳۸ ، ۹۳۹ ، ۹۴۰ ، ۹۴۱
۹۴۲ ، ۹۴۳ ، ۹۴۴ ، ۹۴۵
۹۴۶ ، ۹۴۷ ، ۹۴۸ ، ۹۴۹
۹۵۰ ، ۹۵۱ ، ۹۵۲ ، ۹۵۳
۹۵۴ ، ۹۵۵ ، ۹۵۶ ، ۹۵۷
۹۵۸ ، ۹۵۹ ، ۹۶۰ ، ۹۶۱
۹۶۲ ، ۹۶۳ ، ۹۶۴ ، ۹۶۵
۹۶۶ ، ۹۶۷ ، ۹۶۸ ، ۹۶۹
۹۷۰ ، ۹۷۱ ، ۹۷۲ ، ۹۷۳
۹۷۴ ، ۹۷۵ ، ۹۷۶ ، ۹۷۷
۹۷۸ ، ۹۷۹ ، ۹۸۰ ، ۹۸۱
۹۸۲ ، ۹۸۳ ، ۹۸۴ ، ۹۸۵
۹۸۶ ، ۹۸۷ ، ۹۸۸ ، ۹۸۹
۹۹۰ ، ۹۹۱ ، ۹۹۲ ، ۹۹۳
۹۹۴ ، ۹۹۵ ، ۹۹۶ ، ۹۹۷
۹۹۸ ، ۹۹۹ ، ۱۰۰۰ ، ۱۰۰۱
۱۰۰۲ ، ۱۰۰۳ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۰۵
۱۰۰۶ ، ۱۰۰۷ ، ۱۰۰۸ ، ۱۰۰۹
۱۰۱۰ ، ۱۰۱۱ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۳
۱۰۱۴ ، ۱۰۱۵ ، ۱۰۱۶ ، ۱۰۱۷
۱۰۱۸ ، ۱۰۱۹ ، ۱۰۲۰ ، ۱۰۲۱
۱۰۲۲ ، ۱۰۲۳ ، ۱۰۲۴ ، ۱۰۲۵
۱۰۲۶ ، ۱۰۲۷ ، ۱۰۲۸ ، ۱۰۲۹
۱۰۳۰ ، ۱۰۳۱ ، ۱۰۳۲ ، ۱۰۳۳
۱۰۳۴ ، ۱۰۳۵ ، ۱۰۳۶ ، ۱۰۳۷
۱۰۳۸ ، ۱۰۳۹ ، ۱۰۴۰ ، ۱۰۴۱
۱۰۴۲ ، ۱۰۴۳ ، ۱۰۴۴ ، ۱۰۴۵
۱۰۴۶ ، ۱۰۴۷ ، ۱۰۴۸ ، ۱۰۴۹
۱۰۵۰ ، ۱۰۵۱ ، ۱۰۵۲ ، ۱۰۵۳
۱۰۵۴ ، ۱۰۵۵ ، ۱۰۵۶ ، ۱۰۵۷
۱۰۵۸ ، ۱۰۵۹ ، ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۱
۱۰۶۲ ، ۱۰۶۳ ، ۱۰۶۴ ، ۱۰۶۵
۱۰۶۶ ، ۱۰۶۷ ، ۱۰۶۸ ، ۱۰۶۹
۱۰۷۰ ، ۱۰۷۱ ، ۱۰۷۲ ، ۱۰۷۳
۱۰۷۴ ، ۱۰۷۵ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۷۷
۱۰۷۸ ، ۱۰۷۹ ، ۱۰۸۰ ، ۱۰۸۱
۱۰۸۲ ، ۱۰۸۳ ، ۱۰۸۴ ، ۱۰۸۵
۱۰۸۶ ، ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۸ ، ۱۰۸۹
۱۰۹۰ ، ۱۰۹۱ ، ۱۰۹۲ ، ۱۰۹۳
۱۰۹۴ ، ۱۰۹۵ ، ۱۰۹۶ ، ۱۰۹۷
۱۰۹۸ ، ۱۰۹۹ ، ۱۱۰۰ ، ۱۱۰۱
۱۱۰۲ ، ۱۱۰۳ ، ۱۱۰۴ ، ۱۱۰۵
۱۱۰۶ ، ۱۱۰۷ ، ۱۱۰۸ ، ۱۱۰۹
۱۱۱۰ ، ۱۱۱۱ ، ۱۱۱۲ ، ۱۱۱۳
۱۱۱۴ ، ۱۱۱۵ ، ۱۱۱۶ ، ۱۱۱۷
۱۱۱۸ ، ۱۱۱۹ ، ۱۱۲۰ ، ۱۱۲۱
۱۱۲۲ ، ۱۱۲۳ ، ۱۱۲۴ ، ۱۱۲۵
۱۱۲۶ ، ۱۱۲۷ ، ۱۱۲۸ ، ۱۱۲۹
۱۱۳۰ ، ۱۱۳۱ ، ۱۱۳۲ ، ۱۱۳۳
۱۱۳۴ ، ۱۱۳۵ ، ۱۱۳۶ ، ۱۱۳۷
۱۱۳۸ ، ۱۱۳۹ ، ۱۱۴۰ ، ۱۱۴۱
۱۱۴۲ ، ۱۱۴۳ ، ۱۱۴۴ ، ۱۱۴۵
۱۱۴۶ ، ۱۱۴۷ ، ۱۱۴۸ ، ۱۱۴۹
۱۱۵۰ ، ۱۱۵۱ ، ۱۱۵۲ ، ۱۱۵۳
۱۱۵۴ ، ۱۱۵۵ ، ۱۱۵۶ ، ۱۱۵۷
۱۱۵۸ ، ۱۱۵۹ ، ۱۱۶۰ ، ۱۱۶۱
۱۱۶۲ ، ۱۱۶۳ ، ۱۱۶۴ ، ۱۱۶۵
۱۱۶۶ ، ۱۱۶۷ ، ۱۱۶۸ ، ۱۱۶۹
۱۱۷۰ ، ۱۱۷۱ ، ۱۱۷۲ ، ۱۱۷۳
۱۱۷۴ ، ۱۱۷۵ ، ۱۱۷۶ ، ۱۱۷۷
۱۱۷۸ ، ۱۱۷۹ ، ۱۱۸۰ ، ۱۱۸۱
۱۱۸۲ ، ۱۱۸۳ ، ۱۱۸۴ ، ۱۱۸۵
۱۱۸۶ ، ۱۱۸۷ ، ۱۱۸۸ ، ۱۱۸۹
۱۱۹۰ ، ۱۱۹۱ ، ۱۱۹۲ ، ۱۱۹۳
۱۱۹۴ ، ۱۱۹۵ ، ۱۱۹۶ ، ۱۱۹۷
۱۱۹۸ ، ۱۱۹۹ ، ۱۲۰۰ ، ۱۲۰۱
۱۲۰۲ ، ۱۲۰۳ ، ۱۲۰۴ ، ۱۲۰۵
۱۲۰۶ ، ۱۲۰۷ ، ۱۲۰۸ ، ۱۲۰۹
۱۲۱۰ ، ۱۲۱۱ ، ۱۲۱۲ ، ۱۲۱۳
۱۲۱۴ ، ۱۲۱۵ ، ۱۲۱۶ ، ۱۲۱۷
۱۲۱۸ ، ۱۲۱۹ ، ۱۲۲۰ ، ۱۲۲۱
۱۲۲۲ ، ۱۲۲۳ ، ۱۲۲۴ ، ۱۲۲۵
۱۲۲۶ ، ۱۲۲۷ ، ۱۲۲۸ ، ۱۲۲۹
۱۲۳۰ ، ۱۲۳۱ ، ۱۲۳۲ ، ۱۲۳۳
۱۲۳۴ ، ۱۲۳۵ ، ۱۲۳۶ ، ۱۲۳۷
۱۲۳۸ ، ۱۲۳۹ ، ۱۲۴۰ ، ۱۲۴۱
۱۲۴۲ ، ۱۲۴۳ ، ۱۲۴۴ ، ۱۲۴۵
۱۲۴۶ ، ۱۲۴۷ ، ۱۲۴۸ ، ۱۲۴۹
۱۲۵۰ ، ۱۲۵۱ ، ۱۲۵۲ ، ۱۲۵۳
۱۲۵۴ ، ۱۲۵۵ ، ۱۲۵۶ ، ۱۲۵۷
۱۲۵۸ ، ۱۲۵۹ ، ۱۲۶۰ ، ۱۲۶۱
۱۲۶۲ ، ۱۲۶۳ ، ۱۲۶۴ ، ۱۲۶۵
۱۲۶۶ ، ۱۲۶۷ ، ۱۲۶۸ ، ۱۲۶۹
۱۲۷۰ ، ۱۲۷۱ ، ۱۲۷۲ ، ۱۲۷۳
۱۲۷۴ ، ۱۲۷۵ ، ۱۲۷۶ ، ۱۲۷۷
۱۲۷۸ ، ۱۲۷۹ ، ۱۲۸۰ ، ۱۲۸۱
۱۲۸۲ ، ۱۲۸۳ ، ۱۲۸۴ ، ۱۲۸۵
۱۲۸۶ ، ۱۲۸۷ ، ۱۲۸۸ ، ۱۲۸۹
۱۲۹۰ ، ۱۲۹۱ ، ۱۲۹۲ ، ۱۲۹۳
۱۲۹۴ ، ۱۲۹۵ ، ۱۲۹۶ ، ۱۲۹۷
۱۲۹۸ ، ۱۲۹۹ ، ۱۳۰۰ ، ۱۳۰۱
۱۳۰۲ ، ۱۳۰۳ ، ۱۳۰۴ ، ۱۳۰۵
۱۳۰۶ ، ۱۳۰۷ ، ۱۳۰۸ ، ۱۳۰۹
۱۳۱۰ ، ۱۳۱۱ ، ۱۳۱۲ ، ۱۳۱۳
۱۳۱۴ ، ۱۳۱۵ ، ۱۳۱۶ ، ۱۳۱۷
۱۳۱۸ ، ۱۳۱۹ ، ۱۳۲۰ ، ۱۳۲۱
۱۳۲۲ ، ۱۳۲۳ ، ۱۳۲۴ ، ۱۳۲۵
۱۳۲۶ ، ۱۳۲۷ ، ۱۳۲۸ ، ۱۳۲۹
۱۳۳۰ ، ۱۳۳۱ ، ۱۳۳۲ ، ۱۳۳۳
۱۳۳۴ ، ۱۳۳۵ ، ۱۳۳۶ ، ۱۳۳۷
۱۳۳۸ ، ۱۳۳۹ ، ۱۳۴۰ ، ۱۳۴۱
۱۳۴۲ ، ۱۳۴۳ ، ۱۳۴۴ ، ۱۳۴۵
۱۳۴۶ ، ۱۳۴۷ ، ۱۳۴۸ ، ۱۳۴۹
۱۳۵۰ ، ۱۳۵۱ ، ۱۳۵۲ ، ۱۳۵۳
۱۳۵۴ ، ۱۳۵۵ ، ۱۳۵۶ ، ۱۳۵۷
۱۳۵۸ ، ۱۳۵۹ ، ۱۳۶۰ ، ۱۳۶۱
۱۳۶۲ ، ۱۳۶۳ ، ۱۳۶۴ ، ۱۳۶۵
۱۳۶۶ ، ۱۳۶۷ ، ۱۳۶۸ ، ۱۳۶۹
۱۳۷۰ ، ۱۳۷۱ ، ۱۳۷۲ ، ۱۳۷۳
۱۳۷۴ ، ۱۳۷۵ ، ۱۳۷۶ ، ۱۳۷۷
۱۳۷۸ ، ۱۳۷۹ ، ۱۳۸۰ ، ۱۳۸۱
۱۳۸۲ ، ۱۳۸۳ ، ۱۳۸۴ ، ۱۳۸۵
۱۳۸۶ ، ۱۳۸۷ ، ۱۳۸۸ ، ۱۳۸۹
۱۳۹۰ ، ۱۳۹۱ ، ۱۳۹۲ ، ۱۳۹۳
۱۳۹۴ ، ۱۳۹۵ ، ۱۳۹۶ ، ۱۳۹۷
۱۳۹۸ ، ۱۳۹۹ ، ۱۴۰۰ ، ۱۴۰۱
۱۴۰۲ ، ۱۴۰۳ ، ۱۴۰۴ ، ۱۴۰۵
۱۴۰۶ ، ۱۴۰۷ ، ۱۴۰۸ ، ۱۴۰۹
۱۴۱۰ ، ۱۴۱۱ ، ۱۴۱۲ ، ۱۴۱۳
۱۴۱۴ ، ۱۴۱۵ ، ۱۴۱۶ ، ۱۴۱۷
۱۴۱۸ ، ۱۴۱۹ ، ۱۴۲۰ ، ۱۴۲۱
۱۴۲۲ ، ۱۴۲۳ ، ۱۴۲۴ ، ۱۴۲۵
۱۴۲۶ ، ۱۴۲۷ ، ۱۴۲۸ ، ۱۴۲۹
۱۴۳۰ ، ۱۴۳۱ ، ۱۴۳۲ ، ۱۴۳۳
۱۴۳۴ ، ۱۴۳۵ ، ۱۴۳۶ ، ۱۴۳۷
۱۴۳۸ ، ۱۴۳۹ ، ۱۴۴۰ ، ۱۴۴۱
۱۴۴۲ ، ۱۴۴۳ ، ۱۴۴۴ ، ۱۴۴۵
۱۴۴۶ ، ۱۴۴۷ ، ۱۴۴۸ ، ۱۴۴۹
۱۴۵۰ ، ۱۴۵۱ ، ۱۴۵۲ ، ۱۴۵۳
۱۴۵۴ ، ۱۴۵۵ ، ۱۴۵۶ ، ۱۴۵۷
۱۴۵۸ ، ۱۴۵۹ ، ۱۴۶۰ ، ۱۴۶۱
۱۴۶۲ ، ۱۴۶۳ ، ۱۴۶۴ ، ۱۴۶۵
۱۴۶۶ ، ۱۴۶۷ ، ۱۴۶۸ ، ۱۴۶۹
۱۴۷۰ ، ۱۴۷۱ ، ۱۴۷۲ ، ۱۴۷۳
۱۴۷۴ ، ۱۴۷۵ ، ۱۴۷۶ ، ۱۴۷۷
۱۴۷۸ ، ۱۴۷۹ ، ۱۴۸۰ ، ۱۴۸۱
۱۴۸۲ ، ۱۴۸۳ ، ۱۴۸۴ ، ۱۴۸۵
۱۴۸۶ ، ۱۴۸۷ ، ۱۴۸۸ ، ۱۴۸۹
۱۴۹۰ ، ۱۴۹۱ ، ۱۴۹۲ ، ۱۴۹۳
۱۴۹۴ ، ۱۴۹۵ ، ۱۴۹۶ ، ۱۴۹۷
۱۴۹۸ ، ۱۴۹۹ ، ۱۵۰۰ ، ۱۵۰۱
۱۵۰۲ ، ۱۵۰۳ ، ۱۵۰۴ ، ۱۵۰۵
۱۵۰۶ ، ۱۵۰۷ ، ۱۵۰۸ ، ۱۵۰۹
۱۵۱۰ ، ۱۵۱۱ ، ۱۵۱۲ ، ۱۵۱۳
۱۵۱۴ ، ۱۵۱۵ ، ۱۵۱۶ ، ۱۵۱۷
۱۵۱۸ ، ۱۵۱۹ ، ۱۵۲۰ ، ۱۵۲۱
۱۵۲۲ ، ۱۵۲۳ ، ۱۵۲۴ ، ۱۵۲۵
۱۵۲۶ ، ۱۵۲۷ ، ۱۵۲۸ ، ۱۵۲۹
۱۵۳۰ ، ۱۵۳۱ ، ۱۵۳۲ ، ۱۵۳۳
۱۵۳۴ ، ۱۵۳۵ ،

- ۳۰۱، مجموعہ کلام ۳۰۲، زبان
و بیان ۳۰۳، اردو غزل میں
ایک نیا رجحان ۳۰۴ - ۳۰۹،
۳۱۰، ۳۱۸، ۳۲۳، ۳۳۰،
۳۳۳، ۳۳۴، ۳۶۳، ۳۸۵،
۳۹۰، ۳۹۲، ۳۹۳، ۵۳۰،
۵۳۱، ۵۴۰، ۶۰۷، ۶۰۸ -
حمود جمنی: ۱۶۸، ۱۸۳، ۳۸۱ -
حمود بیگڑا (سلطان): ۹۸، ۱۰۳،
۱۰۷ -
حمود خلجی: ۱۳۷ -
حمود دریائی (قاضی): ۳۱، ۹۳،
۱۰۵، لقب 'دریائی' اختیار
کرنے کی وجہ ۱۱۱، ترتیب
دیوان اور عنوانات ۱۱۲، تخصیص
داس ۱۱۳، موضوع سخن
زبان و بیان پر برج بھاشا اور
گجراتی زبان کے اثرات ۱۱۴،
۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۱،
۱۲۵، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۳۲،
۱۳۶، ۱۵۵، ۱۶۲، ۱۹۷،
۲۰۲، کیت ۲۰۹، ۲۱۵،
۳۱۴، ۳۱۵ -
حمود غزنوی (سلطان): ۸، ۹،
۱۱، ۱۲، ۳۹، ۹۰، ۵۹۵،
۶۵۱، ۶۵۳، ۶۷۶،
۶۸۲، ۶۹۹، ۷۰۱ -
حمود گوان: ۱۸۳ -
محی الدین (شاہ): ۳۹۷، ۳۹۸،
۶۳۷

- مختار: ۵۱۱، ۵۱۲ -
مخدوم جہاایان (سید الاقطاب): ۹۷ -
مخدوم خواجہ جہاں: ۲۸۲ -
مخدومہ جہاں: ۱۳۷ -
مددالتی (مثنوی 'گلشن عشق' کا ایک
کردار): ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۷ -
مراد شاہ: ۶۵۱، ۶۶۶، ۶۶۷ -
مراد شاہ لاہوری: ۶۳۶، ۶۵۹،
۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴ -
۶۶۵ -
مرزا بیجاپوری: مرتبہ ۱۹۶،
۳۶۹، ۳۷۳، مقبولیت ۳۷۳، زبان
و بیان ۳۷۳ - ۳۷۵، مرتبوں
میں مختلف رنگ ۳۷۴، سلام کی
روایت ۳۷۵، اہمیت ۳۷۵،
۳۸۹ -
مرزا شہرستانی: ۳۶۶ -
مربیع خان (مثنوی 'قطب مشتری' کا
ایک کردار): ۳۳۸، ۳۳۹،
۳۴۱ -
مسعود حسین خان: ۲۱۹، ۲۲۰ -
مسعود سمد سلمان: ہندوی کے چلے
شاعر ۲۳۳، ۲۳۴، ہندوی دیوان
۵۰، ۵۱، ۶۳، ۶۴، ۱۰۵، ۵۸۶،
۵۹۶، ۶۰۱، ۶۱۴، ۶۱۵،
۶۱۶، ۶۷۶، ۶۸۰ -
مشتری (مثنوی 'قطب مشتری' کی
پروٹن): ۳۱۵، ۳۳۵، ۳۳۷،
۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱،
۳۵۹، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۴

- مشتری، پرس رام: ۶۸۱ -
مصطفی غلام ہمدانی: ۲۳۴، ۵۳۶،
۵۵۰، ۵۵۱، ۵۷۳، ۵۷۴ -
۶۶۸، ۶۶۹ -
مصطفی (مہمان): ۱۳۵ -
مصطفی خان (خان بابا): ۲۳۹،
۲۴۰ -
مصطفی خان: ۱۳۷، ۲۳۸ -
مصطفی خان اردستانی: ۲۸۲ -
مضون، میر شرف الدین: ۵۵۹ -
مظفر خان (نواب): ۲۵۱، ۲۸۱،
۲۸۷، ۲۸۸ -
مظفر شاہ (بہاؤن ظفر خان): ۱۵،
۹۱ -
مظفر علی (خواجہ): ۳۶۶ -
مظلوم، غلام شاہ: ۶۶۸ -
مظہر جان جاناں (پیرزا): ۵۵۰،
۵۷۳، ۵۸۳، ۶۹۱، ۶۹۴ -
مظہر عالم (بابا سید): ۱۵۱ -
مشرقی الدین: ۱۰۶ -
معظم: ۳۹۳، غزلیات اور سی حرق
۳۹۵ -
معین الدین چشتی (خواجہ): ۷۰۱ -
مقبلی: ۶۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۱،
۱۹۳، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۱۹،
۲۴۳، ۲۴۷، ۲۵۱، ۲۶۲،
۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۸۵،
۲۸۸، ۳۲۸، ۳۷۳،
۳۸۱، ۶۰۶، ۶۲۰ -
ملا قادی: ۳۸۱ -
ملا نوری: ایک شعر ۵۹ -
ملک ارزق (مثنوی 'سیف الملوک
و دلیع العیال' کا ایک کردار):
۳۷۸ -
ملک جلال: ۹۹ -
ملک خشنود: ۱۸۵، ۱۹۱، ۱۹۳،
۱۹۵، ۱۹۶، ۲۲۳، ۲۳۴،
۲۵۱، اور 'بازار حسن' قاضی
مثنوی ح ۲۵۲ - ح ۲۵۳،
۲۵۲ - ۲۵۶، تصانیف ۲۵۸،
غزل کا عمومی موضوع ۲۵۸،
غزلیات ۲۵۹ - ۲۶۰،
ہجویات ۲۶۰، ایک مرتبہ مرتبہ
۲۶۰ - ۲۶۱، ادبی خدمات ۲۶۱،
۲۷۴، ۲۷۵، ۳۴۲، ۳۷۳،
۵۰۹، ۵۲۳، ۶۰۶ -
ملک ریمان: ۲۳۸ -
ملک عنبر: ۳۶۶ -
ملک قفسی: ۱۳۹، ۱۸۵، ۲۱۴ -
ملک نائب: ۱۲ -
ملک نصرت: ۹۰ -
مجاہد: ۲۳۹ -
منتخب الدین زرزی بخٹی (شاہ):
۱۵۱ -
منجہن شاہ: (دیکھیے شاہ عالم) -
منجہن میان: ۱۰۳ -
منسا رام: ۶۶۸ -
منصور خلاج: ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۱۹،
۵۲۰

- منصور عبداللہ بن عمر بن عبدالعزیز :
- ۶۷۵
منویر (مثنوی "گلشن عشق" کا ایک کردار) : ۳۳۴ ، ۳۳۳ ، ۳۳۲ ، ۳۳۱
- ۳۳۵ ، ۳۳۴
منہاج سراج : ۲۴
منہاج : ۵۲۳
منہاج پری (مثنوی "قطب مشتری" کا ایک کردار) : ۳۳۹ ، ۳۳۸
منہاج (مثنوی "چندر بدن و منہاج" کا ایک کردار) : ۲۳۳
منہاج خان : ۲۸۰
منہاجی : ۳۴
منہاجی افادی : ۳۴۹
منہاجی موعود (دیکھیے سید محمد جولوہوری) :
- ۱۰۳
مولاجی : ۱۰۳
مولاداد خان (میر) : ۷۱۲
مولانا روم : ۳۲۱
مولانا میاں : ۱۰۳
مومن ، حکیم مومن خان : ۵۵۰
- ۵۴۳ ، ۵۴۴ ، ۶۶۹
مومن بچاپوری : ۱۳۳
مومن ، عبدالمومن : ۳۶۸ ، ۳۶۹
- ۵۱۵
مومن : ۳۱۵
میلاں جی : ۱۰۳
میاں صادق : ۵۷۵

- میاں مصطفیٰ : ۱۳۳ ، ۱۳۴
- ۱۳۶
میاں منجھلا : ۱۰۳
میر ، میر تقی : ۱۲۹ ، ۱۲۸ ، ۱۵۳
- ۲۴۴ ، ۲۹۷ ، ۵۵۱ ، ۵۵۵
- ۵۶۲ ، ۵۶۶ ، ۵۷۰
- ۵۷۳ ، ۵۷۴ ، ۵۸۰ ، ۵۸۲
- ۶۴۱ ، ۶۶۰ ، ۶۶۴ ، ۷۰۶
میر حسن : ۵۳۰ ، ۵۵۵ ، ۶۶۹
میر سابر : ۶۵۰
میر مومن : ۱۹۲ ، ۲۵۴ ، ۲۵۵
میراجی : ۶۵۵
میرزا داد : ۳۲۲
میران ابن سید حسین (شاہ) : ۵۰۱
میران جی خدائما : ۱۸۵ ، ۱۹۷
- ۳۸۳ ، ۳۹۲ ، ۴۷۱ ، ۴۹۶
- ۳۹۷ ، ۴۹۸ ، ۴۹۹ ، ۵۰۰
- ۵۰۱ ، ۵۰۷
میران جی شمس الماشاق : ۴۱ ، ۹۲
- ۱۰۵ ، ۱۰۶ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰
- ۱۳۳ ، ۱۳۷ ، ۱۵۵ ، ۱۵۷
- ۱۶۷ ، ۱۶۸ ، ۱۶۹ ، ۱۷۲
- ۱۷۳ ، ۱۷۴ ، ۱۷۵ ، ۱۷۶
- ۱۹۰ ، ۱۹۳ ، ۲۰۲ ، ہندی میں
تصنیف کا جواز : ۲۰۳ ، ۲۰۴
- ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۱۳ ، ۲۱۸
- ۲۲۶ ، ۲۲۷ ، ۲۲۸ ، ۲۹۸
- ۳۱۴ ، ۳۱۵ ، ۳۲۵ ، ۵۸۸
- ۶۰۵ ، ۶۲۵ ، ۶۲۶ ، ۶۴۹
- ۶۵۱

- میران سید محمود : ۳۵۳
میران یعقوب : ۱۹۷ ، ۳۸۳ ، ۳۹۲
- ۳۹۳ ، ۴۹۶ ، ۵۹۷ ، ۵۰۱
- ۵۰۲ ، ۵۰۳ ، ۵۰۴ ، ۵۰۵
- ۳۱۶
میران (حضرت) : ۱۳۸
مینا (مثنوی "مینا مثنوی" کی بیرونی) :
- ۴۷۶ ، ۴۷۵ ، ۴۷۴
ن
ناجی ، محمد شاکر : ۵۵۹ ، ۵۸۳
- ۶۸۹
نادر شاہ درانی : ۶۹۹
ناسخ ، شیخ امام بخش : ۵۵۱
- ۵۵۵ ، ۶۶۹
ناصرالدین خسرو خان : ۲۳
ناصرالدین محمود تغلق : ۱۰۳ ، ۹۰
ناصر علی سرہندی : ۸۱ ، غزلیات
میں فارسی اور دکنی زبان کے
اثرات : ۸۱-۸۲ ، اردو غزلیات
۸۱-۸۲ ، ۵۸۹ ، ۵۸۸ ، ولی
دکنی سے ملاقات : ۶۳۲ ، اردو
شاعری : ۶۳۳-۶۳۴ ، زبان و بیان
- ۶۳۶-۶۳۷
ناظمی : ۶۵۰
نام دار خان : ۶۵۰
نام دیو : ۴۲ ، دو شعر اور چند
مصرعے : ۴۲-۴۳
نائب محمد حسن ابراہیمی : ۷۱۱
- ۷۱۲

- نبی ابن عبدالصمد : ۳۴۱ ، ۳۴۸
نبی بخش خان بلوچ : ۶۸۶
نثار ، مرزا محمود خان : ۵۸۳
نجیب اشرف ندوی : ۵۳۳
نحشی ، ضیاء الدین : ۳۹۰ ، ۳۸۱
نذیر احمد : ح : ۳۱۰
نستخ ، عبدالغفور : ۶۶۸
نسبتی/نسبتی تھالیسری ، شاہ محمد
صالح : ہندی بھاکا میں کبت اور
دوہرے : ۶۲ ، ۶۳
نصرتی بچاپوری : ۱۵۵ ، ۱۸۵
- ۱۸۸ ، ۱۹۱ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶
- ۲۱۹ ، ۲۲۵ ، ۲۲۷ ، ح : ۲۲۱
- ۲۲۲ ، ۲۲۳ ، ۲۲۴ ، خطاب منک
الشعرا : ۳۳۰ ، تاریخ وفات ح : ۳۳۰
معاصرین : ۳۳۱ ، کی شاعری : دکنی
ادب کا قطعہ عروج : ۳۳۸ ، ۳۳۹
- ۳۴۰ ، ۳۴۱ ، ۳۴۲ ، ۳۴۳
- پہلا بڑا قصیدہ نگار : ۳۴۵ ، قصائد
کی تعداد : ۳۴۵ ، قصائد : ۳۴۶-۳۴۷
- ۳۴۷ ، غزل کا موضوع : ۳۴۷
- ۳۵۰ ، بیان ، زبان اور فن : ۳۴۷-۳۵۰
- تصور عشق : ۳۴۸ ، کلام میں
جذبات اور معنی آفرینی کا فقدان
- ۳۵۰ ، رباعیاں اور غنم : ۳۵۰
- عدم مقبولیت اور اس کے اسباب
- ۳۵۱-۳۵۲ ، ۳۵۳ ، ۳۵۴
- ۳۵۵ ، ۳۵۶ ، ۳۶۴ ، ۳۶۸
- ۳۶۹ ، ۳۷۱ ، ۳۷۲ ، ۳۷۳
- ۳۷۴ ، ۳۷۵ ، ۳۷۶ ، ۳۷۷

- نورنگ شاہ (سلطان) : ۶۳۶ -
 نیاز فتح پوری : ح ۴۳ -
 نیک نام خاں : ۳۰ -
 نیم لنگوٹی (پہار کے ایک درویش) :
 ۳۱ -
- و
- وارث شاہ : ۶۱۳ ، ۶۲۶ ، ۶۵۱ ،
 ۶۵۶ ، ۶۵۷ ، اردو کلام ۶۵۸ ،
 ۶۵۹ ، ۶۶۳ -
 واقف : ۲۴۴ -
 والا ، سید محمد : ۲۴۴ -
 والد داغستانی : ۶۸۱ -
 والی : ۴۴۴ -
 واسق : ۶۹۲ -
 وجدی : ۵۲۳ ، ۵۲۸ -
 وجہی (ملا) : ۲۸ ، ۱۳۱ ، ۱۳۹ ،
 ۱۸۹ ، ۲۱۹ ، ۲۳۸ ، ۲۸۳ ،
 ۳۸۸ ، ۳۸۹ ، ۳۹۰ ، ۳۹۵ ،
 ۳۹۶ ، ۳۹۸ ، ۴۰۹ ، ۴۲۴ ،
 ۴۲۸ ، تین قتلص ۴۲۲-۴۳۳ ،
 ہیروی فارسی کی روایت سے تعلق
 ۴۳۳ ، سالِ وفات ۴۳۴ ، اردو
 کی ادبی نثر کا موجد ۴۶۴ ،
 ۴۶۵ ، ۴۷۱ ، ۴۷۲ ، ۴۷۳ ،
 ۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۰ ، ۴۸۱ ،
 ۴۸۲ ، ۴۸۵ ، ۴۸۷ ، ۵۰۳ ،
 ۵۰۵ ، ۵۰۶ ، ۵۱۰ ، ۵۱۸ ،
 ۵۴۰ ، ۵۸۹ -
- نصیر ، شاہ نصیر الدین : ۳۶۶ -
 نصیر الدین ہاشمی : ۲۳۵ ، ۳۱۰ ،
 ۴۹۴ -
 نصیر خاں : ح ۱۴۸ -
 نصیرا ، نصیر الحق : ۶۵۰ -
 نظام الدین احمد (ملا) : ۳۸۴ ،
 ۴۷۱ -
 نظام الدین اوایا : ۲۹ ، ۳۷ ، ۳۸ ،
 ۵۰ ، ۹۸ ، ۱۵۲ -
 نظام شاہ چینی : ۱۴۷ ، ۲۲۹ -
 نظامی ، فخر دین : ۱۵۷ ، ۱۶۰ ،
 ۱۶۲-۱۶۷ ، ۱۶۸ ، ۱۷۱ ،
 ۱۷۹ ، ۱۹۴ ، ۲۰۵ ، ۲۴۰ ،
 ۲۴۱ ، ۲۴۵ ، ۵۸۸ ، ۶۰۵ -
 نظامی عروضی سمرقندی : ۲۴۹ -
 نظامی گنجوی : ۳۵۹ ، ۳۶۰ ،
 ۴۱۸ ، ۴۹۲ ، ۵۰۹ ، ۵۱۰ -
 نظیری : ۴۷ ، ۵۵۳ ، ۵۵۴ -
 نعمت ، میر قطب الدین : ۴۶۶ -
 نل : ۵۲۲ -
 نکھی : ۴۱۵ -
 نور الدین صدیقی سہروردی : ۵۲۸ -
 نور الدین محمد عرف ست گرو : ۹۳ ،
 ۱۰۹ ، ۹۴ -
 نور اللہ (شاہ) : ۳۲۲ ، ۳۳۱ ، ۳۳۸ -

- وجہ الدین علوی (شاہ) : ۳۸ ، ۹۹ ،
 ۱۰۰ ، ۲۲۳ ، ۵۳۴ ، ۵۵۶ -
 وجہ الدین محمد : ۴۳۴ ، ۴۳۵ -
 ورجل : ۶۴ -
 وصالی : ۳۱ -
 ولیہ رائے (راجا) : ۸۷ -
 ولی ، ولی رام : ایک غزل ۷۱ -
 ۷۲ ، ۶۲۹ -
 ولی اللہ : ۵۳۴ -
 ولی دکنی : ۷ ، ۷۲ ، ۸۱ ، ۱۲۹ ،
 ۱۳۹ ، ۱۴۴ ، ۱۶۴ ، ۱۸۸ ،
 ۱۹۵ ، ۲۱۰ ، ۲۳۰ ، ۲۴۶ ،
 ۲۵۰ ، ۲۶۱ ، ۲۷۱ ، ۲۷۹ ،
 ۲۹۰ ، ۲۹۳ ، ۲۹۵ ، ۲۹۶ ،
 ۲۹۷ ، ۳۵۰ ، ۳۵۱ ، ۳۵۹ ،
 ۳۶۹ ، ۳۷۲ ، ۳۸۸ ، ۳۹۹ ،
 ۴۰۶ ، ۴۱۱ ، ۴۶۴ ، ۴۸۴ ،
 ۴۹۱ ، ۴۹۲ ، ۵۰۸ ، ۵۱۰ ،
 ۵۱۵ ، ۵۲۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۴ ،
 ۵۲۶ ، کارنامہ ۵۲۹ ، سفر دہلی
 ۵۳۰ ، شاہ گلشن کا شعورہ ۵۳۱ ،
 اردو شاعری کا بابا آدم ۵۳۲ ،
 لام ۵۳۳-۵۳۴ ، وطن ۵۳۴ ،
 سیرِ وفات ۵۳۵-۵۳۹ ، غزل
 ۵۴۰-۵۵۱ ، تصویر عشق
 ۵۵۲-۵۵۳ ، ولی اور نصرت کے
 وجدان کا فرق ۵۴۳-۵۴۴ ،
 ولی کے ہاں تصوف کی روایت
 ۵۴۵-۵۴۶ ، شاعری میں اخلاق
 پہلو ۵۴۷-۵۴۸ ، صنائع بدائع
 ۷۱۱ -
- ۵۴۹ ، کلام کی زبان کے اعتبار
 سے تقسیم ۵۵۱ ، زبان ۵۵۲-
 ۵۵۳ ، فارسی زبان سے اخذ و
 ترجمہ ۵۵۳-۵۵۵ ، قصائد اور
 دیگر اصناف سخن ۵۵۶ ، ۵۵۸ ،
 ۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۶۲ ، ۵۶۳ ،
 ۵۶۴ ، ۵۷۰ ، ۵۷۲ ، ۵۷۴ ،
 ۵۷۹ ، ۵۸۰ ، ۵۸۲ ، ۵۸۳ ،
 ۵۸۴ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ۵۹۰ ،
 ۶۲۶ ، ۶۳۷ ، ۶۳۷ ، ۶۶۵ ،
 ۶۶۶ ، ۶۸۵ ، ۶۸۶ ، ۶۸۷ ،
 ۶۸۸ ، ۶۹۰ ، ۶۹۴ -
 ولی ویلوری : ۵۲۳ -
- ہاشمی : ۲۴۹ ، ۵۰۹ -
 ہاشمی یجاپوری ، سید میراں میاں
 خاں : ۱۸۵ ، ۱۹۱ ، ۱۹۵ ،
 ۱۹۶ ، ۲۱۹ ، ۲۴۴ ، ۲۹۵ ،
 ۳۲۲ ، ۳۵۲ ، ۳۵۳ ، تفصیل
 کلام ۳۵۴ ، ۳۶۹ ، ۳۷۱ ،
 ۳۷۲ ، ۳۷۶ ، ۳۸۰ ، ۵۱۵ ،
 ۵۲۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۴ ، ۵۲۸ ،
 ۵۴۰ ، ۵۴۴ ، ۵۶۲ ، ۵۷۰ ، ۶۸۵ -
 ہدایت اللہ حسینی : ۲۲۷ -
 ہری داس : ۲۸۳ -
 ہلال بن عقیقہ : ۲۶۸ -
 ہلالی : ۳۹۵ ، ۴۰۸ ، ۵۴۸ -
 ہمایوں : ۵۳ ، ۵۴ ، ۶۷۹ ، ۷۱۰ ،
 ۷۱۱ -

پنولت : ۲۱۷ -

یم چندر : ۵ ، ۷ ، ۹۳ -

ی

یاقوت خان : ۲۳۹ -

یہی اٹکی (بابا جی) : ۶۶۵ -

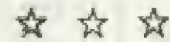
یزید : ۱۷۶ ، ۱۷۷ ، ۳۷۳ -

۵۱۳ -

یمقوب مغربی (مثنوی "رضوان شاہ و

روح افزا" کا ایک کردار) :

۵۱۵ -



یتیم ، امام اللہ خان : ۵۸۳ ، ۶۶۸ -

یکرنگ ، مصطفیٰ خان : ۵۵۹ ،

۵۸۳ -

یوسف^۳ (حضرت) : ۸۲ ، ۱۳۰ ،

۲۳۷ ، ۴۴۹ -

یوسف : ۲۹۶ ، ۲۹۷ ، ۴۷۱ -

یوسف خان : ۳۸۱ -

یوسف عادل شاہ بہمنی : ۱۸۳ ،

۱۸۴ ، ۱۸۵ -

یوسف عزیز مگسی : ۷۱۲ -

۳. مقامات

الف

آگرہ : ۷۰ -

آگرستان : ۴۴۶ -

ایکھیری : ۲۳۸ ، ۲۳۹ -

اٹلی : ۶ -

اجنتا : ۴۱۷ -

احمد آباد : ۱۰۱ ، ۱۱۳ ، ۴۰۲ ،

۵۳۳ ، ۵۳۴ ، ۶۷۹ -

احمد نگر : ۱۶۸ ، ۲۲۹ ، ۲۳۷ -

ارکٹ : ۱۲۲ -

اسوین : ۶۶۹ -

اسیر کا لہو : ۴۰۲ -

افغانستان : ۷۰۰ ، ۷۰۹ -

امریکہ : ۲۵ -

انیالہ : ۷۸ -

انگلستان : ۲۵ ، ۴۱۲ -

اویچ : ۶۸۰ -

اودھ : ۴۱ -

اورنگ آباد دکن : ۵۳۰ ، ۵۵۲ ،

۶۶۸ -

ایران : ۸ ، ۲۵ ، ۲۶ ، ۱۴۹ ،

۱۸۳ ، ۱۸۴ ، ۳۳۹ ، ۳۸۱ ،

۳۸۴ ، ۳۹۴ ، ۴۱۲ ، ۴۳۸ -

۴۴۵ ، ۴۴۶ ، ۴۴۷ ، ۵۰۹ ،

۵۲۴ ، ۵۸۶ ، ۶۵۷ ، ۶۷۲ ،

۶۸۱ ، ۷۰۹ ، ۷۱۰ ، مشرق

۸ ، ۱۴۹ ، ۶۷۲ ، وسطی ۷۰۹ -

ایشیا : ۴۱۰ ، ۴۱۲ ، ۶۶۶ -

ایلچپور (برار) : ۶۷۹ -

ایلورا : ۴۱۷ -

ب

باختر : ۶۶۹ -

بارکھان : ۷۰۹ -

بٹالہ : ۶۴۶ -

بدایپور/بدایا نگر : (دیکھیے بیجاپور) -

برار : ۱۴۸ ، ۱۶۸ ، ۲۳۳ -

بر عظیم پاک و ہند : ۲ ، ۷ ، ۴ ،

۵ ، ۶ ، ۸ ، ۱۱ ، ۱۴ ، ۱۵ ،

۱۵ ، ۲۱ ، ۲۵ ، ۲۶ ، ۲۹ ،

۳۹ ، ۴۱ ، ۴۶ ، ۴۹ ، ۵۱ ،

۵۸ ، ۷۶ ، ۸۷ ، ۸۹ ، ۱۰۳ ،

۱۰۴ ، ۱۰۵ ، ۱۰۹ ، ۱۱۹ ،

۱۲۸ ، ۱۳۷ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ،

۱۴۳ ، ۱۴۴ ، ۱۴۷ ، ۱۴۹ ،

۱۵۰ ، ۱۵۳ ، ۱۵۷ ، ۱۸۷ ، ۱۹۰ ،

۲۰۰ ، ۲۵۰ ، ۲۹۷ ، ۳۵۱ -

- گالنجہ : ۶۷۶ -
 کاولیری (دریا) : ۷۶ -
 کتھ (خلیج) : ۸۹ -
 کراچی : ۶۹۳ ، ۶۹۴ -
 کرنالک : ۲۳۸ ، ۲۳۹ ، ۲۷۶ -
 ۵۸۹ ، ۶۳۸ -
 کری : ۱۰۲ -
 کشمیر : ۴ ، ۷ ، ۷۵۶ -
 ۳۵۷ ، ۵۸۸ ، ۶۷۵ -
 کشنا (دریا) : ۲۳۸ -
 کعبہ : ۳۸ ، ۱۳۷ ، ۵۰۴ -
 کنہن پٹن : ۳۸۷ -
 کنگ گبر : ۳۳۲ ، ۳۳۵ -
 کولہوال : ۶۱۵ -
 کھڑکی کا قلعہ : ۲۵۰ -
 کھجایت : ۸۹ -
 کی
 گجرات : ۳ ، ۷ ، ۱۲ ، ۱۳ ، ۱۴ -
 ۱۵ ، ۱۶ ، ۲۲ ، ۳۰ ، ۵۷ -
 ۶۱ ، ۶۲ ، ۸۳ ، ۸۷ ، ۸۹ -
 ۹۰ ، ۹۱ ، اردو کی ابتدا : ۹۲ -
 ۹۳ ، ۹۵ ، ۱۰۰ ، ۱۰۱ ، ۱۰۳ -
 ۱۰۴ ، ۱۰۶ ، ۱۰۸ ، ۱۱۰ -
 ۱۱۱ ، ۱۱۳ ، ۱۱۹ ، ۱۲۶ -
 ۱۲۷ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ -
 ۱۳۶ ، ۱۳۸ ، ۱۴۳ ، ۱۴۷ -
 ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶ -
 ۱۸۵ ، ۱۸۶ ، ۱۸۷ ، ۱۹۳ -
 لاڑ : ۸۸ -
 لال قلعہ : ۷۴ -

ن

- لاہور : ۱ ، ۲۳ ، ۷۲ ، ۱۸۶ -
 ۵۹۳ ، ۶۱۴ ، ۶۶۱ ، ۶۶۸ -
 ۶۷۳ ، ۶۷۴ -
 لکھنؤ : ۳۶۶ ، ۶۵۹ ، ۶۶۶ -
 ۶۶۸ -
 لنگان : ۵۹۵ -
 لندن : ۴۴۴ ، ۴۹۳ -
 لنکا : ۶۵۵ -
 لوندا : ۶۳۶ -
 م
 ماچین : ۴۳۸ -
 مالابار : ۸۷ -
 مالوہ : ۱۲ ، ۱۳ ، ۱۴ ، ۲۲ ، ۹۱ -
 ۱۳۷ ، ۱۳۹ ، ۱۴۳ ، ۵۹۳ -
 ۶۷۳ ، ۶۹۹ ، ۷۰۱ -
 متھرا : ۶۳ ، ۷۰ -
 مہ لگر : (دیکھیے گولکنڈا) -
 مدراس : ۳۶۹ ، ۵۸۹ -
 مدینہ منورہ : ۱۳۲ ، ۱۶۷ ، ۲۶۸ -
 ۲۷۶ ، ۳۷۵ ، ح : ۵۶۰ -
 مدھیہ دیس : ۴ -
 مراد آباد : ۵۳۹ -
 مسجد اقصیٰ : ۲۶۷ -
 مصر : ۸۲ -
 مقدونیا : ۸ -
 مکران : ۸۹ ، ۶۷۶ -
 مکہ معظمہ : ۲۸۳ -
 ملتان : ۳ ، ۷ ، ۸ ، ۱۰ ، ۱۱ -
 ۱۲ ، ۳۶ ، ۴۱ ، ۸۷ ، ۸۹ -
 ۹۰ ، ۱۵۳ ، ۵۸۷ ، ۵۹۳ -
 ۵۹۴ ، ۶۲۳ ، ۶۲۴ ، ۶۷۲ -
 ۶۷۳ ، ۶۷۴ ، ۶۷۵ ، ۶۸۰ -
 ۶۹۹ -
 منصورہ / برہمن آباد : ۶۷۵ ، ۶۷۶ -
 موسیٰ (دریا) : ۴۲۶ ، ۴۳۷ -
 موہنجودڑو : ۶۷۱ -
 مہاراشٹر : ۸۹ -
 مہاراشٹر : ۷ -
 مہاراشٹر : ۳۳۳ ، ۳۳۴ ، ۳۳۵ -
 میدان کرہلا : ۴۷۴ -
 میرٹھ : ۸ ، ۱۱ ، ۷۷ ، ۵۹۴ -
 ۶۷۳ -
 ن
 نازنول : ۶۴۰ -
 نریندا (دریا) : ۱۴۷ -
 نیپال : ۷ -
 و
 وجیانگر : ۲۸۱ ، ۲۸۲ ، ۲۸۳ -
 وسطی ہندوستان : (دیکھیے ہندوستان) -
 وسطی :
 بانسی : ۵۹۳ -
 برات : ۵ -
 بریالہ : ۴۱ -
 بہالیہ (کوہ) : ۴ -

پمدان : ۲۸۱ -

پندوستان : ۸ ، ۱۰ ، ۱۱ ، ۱۴

۱۵ ، ۵۷ ، ۶۲ ، ۷۰ ، ۷۴

۹۱ ، ۱۰۲ ، ۱۰۳ ، ۱۰۷

۱۲۶ ، ۱۳۹ ، ۱۸۵ ، ۲۱۴

۲۹۳ ، ۳۸۱ ، ۳۸۸ ، ۳۹۲

۳۹۴ ، ۴۱۰ ، ۴۱۲ ، ۴۲۳

۴۵۹ ، ۴۷۲ ، ۴۷۳ ، ۵۲۶

۵۳۹ ، ۵۹۴ ، ۶۰۱ ، ۶۷۳

۶۷۵ ، ۶۷۶ ، ۶۸۹ ، ۶۹۹

۷۰۰ ، ۷۰۷ ، ۷۰۹ ، ۷۹۰

۷۷۷ ، ۸۳۱ ، ۸۹۱ ، ۱۳۹

۱۸۸ ، ۵۳۰ ، ۵۳۹ ، ۵۶۵

۶۰۲ ، ۶۳۸ ، ۶۶۵ ، ۶۷۴

شمالی ۷ ، ۱۲ ، ۱۳ ، ۱۴ ، ۱۶

۲۲ ، ۵۰ ، ۶۱ ، ۶۲ ، ۶۹

۷۰ ، ۷۳ ، ۷۵ ، ۷۷ ، ۸۳

۸۷ ، ۸۸ ، ۸۹ ، ۹۰ ، ۹۱

۹۲ ، ۹۳ ، ۱۰۱ ، ۱۰۶

۱۲۶ ، ۱۲۹ ، ۱۳۹ ، ۱۴۳

۱۴۴ ، ۱۴۷ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹

۱۵۰ ، ۱۵۱ ، ۱۵۶ ، ۱۷۸



۱۸۸ ، ۱۹۳ ، ۱۹۴ ، ۲۳۰

۲۹۶ ، ۲۹۷ ، ۳۱۲ ، ۳۲۹

۳۴۱ ، ۳۵۱ ، ۳۵۴ ، ۳۷۴

۳۷۵ ، ۳۸۸ ، ۳۹۰ ، ۴۰۱

۴۲۴ ، ۴۲۸ ، ۴۳۳ ، ۴۶۳

۴۶۸ ، ۵۰۷ ، ۵۱۰ ، ۵۱۷

۵۲۲ ، ۵۲۴ ، ۵۲۹ ، ۵۳۰

۵۴۰ ، ۵۴۹ ، ۵۵۲ ، ۵۵۹

۵۶۵ ، ۵۶۶ ، ۵۸۴ ، ۵۸۷

۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ۵۹۳ ، ۶۰۲

۶۱۸ ، ۶۲۲ ، ۶۳۸ ، ۶۶۵

۶۶۶ ، ۶۷۴ ، ۶۷۹ ، ۶۸۰

۶۸۶ ، ۶۸۷ ، ۶۸۸ ، شمال مغربی

۸ ، ۹ ، مغربی ۸ ، ۸۹

وسطی ۵ ، ۱۴ ، ۵۲۵ ، ۶۷۲

یوکیبری : ۲۳۸ -

ی

یوپی : ۵۲۵ ، ۵۸۷ ، ۶۲۰

۶۹۹ -

یوزپ : ۴۱۰ ، ۴۱۲ ، ۴۴۵ -

یولان : ۸ -

۴- موضوعات

الف

آب حیات : ۴۴۸ ، ۴۴۸ ، ۴۴۹

۴۵۱ ، ۴۵۴ ، ۴۵۵ ، ۴۵۶ -

آریا : ۹ ، ۱۰ ، ۵۹۷ ، ۶۷۲ -

آریائی الفاظ : ۵۸۷ -

آل رسول : ۳۵۴ ، ۳۵۵ ، ۴۱۴ -

آل علی رضی : ۳۵۴ -

آل غزنه : ۵۹۵ ، ۶۱۴ ، ۶۷۲

۷۷۷ -

آل محمود : ۱۸ ، ۱۹ ، ۱۲ -

آئمه طاهرين : ۳۷۳ -

آئینه سکندری : ۴۴۷ -

ابویر : ۵ ، ۶۷۰ ، ۶۷۲ -

ابویرلی : ۶۷۰ -

آپ بھرنلی : ۵ ، ۶ ، ۷ ، ۲۷

۶۷ ، ۸۸ ، ۶۷۴ -

احادیث لبوی : ۱۷۲ -

احمدی/قادیانی : ۳۶۹ -

الذہ (راک) : ۲۰۹ -

اردیاکدمی : ۵۸۷ -

اردیاکدمی آپ بھرنلی : ۷ -

اردو : ۶ ، ۷ ، ۱۱ ، ۲۳

۳۱ ، ۳۳ ، ۳۶ ، ۳۷ ، ۴۱

۴۲ ، ۴۶ ، ۵۶ ، ۵۸ ، ۵۹

۶۰ ، ۶۱ ، ۶۴ ، ۷۳ ، ۷۹

۸۳ ، ۹۲ ، ۱۰۴ ، ۱۲۶ ، ۱۳۶

۱۳۸ ، ۱۵۰ ، ۱۵۲ ، ۱۵۴

۱۵۴ ، ۱۵۷ ، ۱۸۵ ، ۱۸۸ ، ۱۹۴

۲۰۰ ، ۲۱۹ ، ۲۶۱ ، ۲۶۴

۲۷۷ ، ۲۸۲ ، ۲۹۰ ، ۲۹۴

۴۰۰ ، ۴۰۱ ، ۴۱۵ ، ۴۴۲

۴۶۰ ، ۵۰۳ ، ۵۰۹ ، ۵۲۰

۵۲۶ ، ۵۴۱ ، ۵۸۷ ، ۵۸۹

۵۹۷ ، ۶۰۲ ، ۶۱۱ ، ۶۱۵

۶۲۲ ، ۶۲۶ ، ۶۲۷ ، ۶۲۸

۶۳۰ ، ۶۳۱ ، ۶۳۶ ، ۶۴۰

۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۵۸ ، ۶۶۰

۶۶۵ ، ۶۶۶ ، ۶۶۸ ، ۶۶۹

۶۷۰ ، ۶۷۱ ، ۶۷۳ ، ۶۸۱

۶۸۲ ، ۶۹۹ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱

۷۰۳ ، ۷۰۴ ، ۷۱۰ -

اردو ادب : ۱ ، ۷۴ ، ۱۳۹ ، ۱۶۵

۱۷۴ ، ۱۷۷ ، ۳۵۱ ، ۳۶۴

۳۹۱ ، ۴۴۱ ، ایک تاریخی واقعہ

۵۳۰ - ۵۳۱ ، چلید دور ۵۳۱

۶۲۷ ، ۶۲۹ -

اردو الفاظ : ابو الفرج کے کلام ،
سمود سعد سلمان کے فارسی دیوان ،
حکیم سنائی ، طبقات ناصری ، قرآن
السمدین ، خزائن الفتوح ، دیول
رائی و خضر خان ، تاریخ فیروز شاہی
اور میر الاولیا میں ۲۳-۷۷ ،
۶۳۹ ، اردو الفاظ اور محاورے
فارسی تصانیف میں ۲۳-۷۷ ،
اردو تہذیب : ۱۹۸ ، اور ادب ۸۹۶-
اردو رسم الخط : ۹۳-
اردو روایت : ۱۷۷ ، گجرات میں
ابتدا ۹۲ ، تاریخ ۸۳۳-
اردو زبان : ۱ ، ۲ ، ۳ ، تشکیل
و ترویج کے ضمن میں چند واقعات
۱۱-۱۵ ، اردو کی ترقی اور صوفیائے
کرام ۱۵ ، شمال سے چلے گجرات
اور دکن میں ادبی زبان کا درجہ
۱۶-۱۷ ، ۲۱ ، ۲۵ ، ۲۶ ،
۲۹ ، ۳۹ ، ۵۳ ، ۵۷ ، ۷۰ ،
۷۱ ، ۷۲ ، ۷۳ ، ۷۷ ، ۸۱ ،
۸۷ ، ۹۰ ، ۹۸ ، ۹۹ ، ۱۰۰ ،
۱۰۱ ، ۱۰۲ ، ۱۰۳ ، ۱۲۵ ،
۱۲۸ ، ۱۳۲ ، ۱۳۷ ، ۱۳۸ ،
۱۳۹ ، ۱۴۰ ، ۱۴۳ ، ۱۴۴ ،
دکن میں ہروان چڑھنے کے اسباب
۱۵۰-۱۵۱ ، ۱۵۱ ، ۱۵۸ ، ۱۶۸ ،
۱۷۳ ، ۱۷۹ ، ۱۸۸ ، ۱۹۳ ،
۱۹۸ ، ۲۰۲ ، جام کے عہد میں

۲۰۳ ، ۲۳۸ ، ۲۶۲ ، ۲۶۹ ،
۲۸۰ ، ۳۲۲ ، ۳۲۳ ، ۳۳۳ ،
۳۶۹ ، ۳۸۳ ، ۳۸۵ ، ۴۰۲ ،
۴۱۰ ، ۵۳۰ ، ۵۹۳ ، ۵۹۵ ،
۵۹۶ ، نشو و نما میں معاون اسباب
۵۹۹-۶۰۱ ، ۶۰۵ ، ۶۱۰ ،
۶۱۹ ، ۶۲۳ ، ۶۳۷ ، ۶۴۰ ،
۶۴۵ ، ۶۴۷ ، ۶۴۸ ،
۷۱۲-
اردو زبان و ادب : ۳۴ ، ۷۷ ،
۱۲۱ ، ۱۲۸ ، ۱۳۹ ، ۱۴۳ ،
۱۴۷ ، ۱۹۲ ، ۲۶۵ ، ۵۸۹ ،
۵۹ ، ۷۰۲-
اردو شعرا : ۳ ، قدیم ۶۵۵-
اردو شاعری : امیر خسرو ۲۷ ، ہندوی
اثرات ۱۰۵-۱۰۶ ، ۱۲۸ ،
۱۲۹ ، ۳۸۳ ، ۳۹۶ ، ۴۰۳ ،
۴۰۴ ، ۴۲۰ ، ۵۲۹ ، ۵۳۲ ،
۵۳۴ ، ۵۴۲ ، ۵۴۴ ، ۵۴۵ ،
۵۴۸ ، ۵۵۰ ، ۵۵۱ ، ۵۵۵ ،
۵۵۶ ، ۵۵۷ ، ۵۵۹ ، ۵۶۹ ،
۵۷۰ ، ۵۷۳ ، ۵۸۲ ، ۵۸۳ ،
۶۳۸ ، ۶۴۰ ، ۶۶۶ ، ۶۸۰ ،
۶۸۲ ، ۶۸۵ ، ۶۹۰ ، ۶۹۱ ،
۶۹۲ ، ۶۹۴ ، ۷۰۶-
اردو غزل کی روایت : ۱۹۵-
اردو کا بنیادی اور ابتدائی لہجہ :
۵۴-
اردو کا قدیم ترین نام : ۲۳-
اردو کلچر : ۶۲۹-

اردو لغت لویسی : ۷۸-
اردو میں براہوی الفاظ : ۷۱۰-
اردو میں تخیل کے نمونے : ۴۴۷-
اردو محاورے : فارسی تصانیف میں
۲۵-۲۶ ، امیر خسرو کی
تصانیف میں ۲۵ ، شمس سراج
عقیق کے ہاں ۲۵ ، مفتح القلوب
میں ۲۶-
اردو نثر : ۴۹۶-
اردو نظام شاہی دور میں : ۲۸۴-
اردو کے قدیم : ۱۰۸ ، ۱۰۶ ، ۹۳ ،
۱۳۰ ، ۱۵۷ ، ۲۵۸ ، ۲۶۱ ،
۲۷۱ ، ۳۵۰ ، ۴۰۱ ، ۵۹۶ ،
۵۹۷ ، ۵۹۸ ، ۵۹۹ ، ۶۰۲ ،
۶۰۳ ، ۶۰۶ ، ۶۰۷ ، ۶۰۸ ،
۶۰۹ ، ۶۱۱ ، ۶۱۲ ، ۶۱۳ ،
۶۱۸ ، ۶۲۳ ، ۶۲۴ ، ۶۲۵ ،
۶۳۵ ، ۶۳۷ ، ۶۵۱ ، ۶۵۲ ،
۶۶۴ ، ۶۶۵ ، ۶۶۷ ، ۶۸۲ ،
۶۹۷ ، ۶۹۹ ، ادب ۲۷۹ ، ادب
کی آخری حد فاصل ۱۴۳ ، نثر
۴۹۰-
اردو کے معنی : ۴۶۴ ، ۵۳۰ ،
۵۵۲ ، ۵۸۷-
ازبک وسطی : ۴۸۸ ، کا معاشرہ ۳۸۹-
۳۹۰-
اسازہ : ۶۶-
اساوری (راگ) : ۱۱۲ ، ۲۱۵ ،
۳۱۷-
اسلام : ۹۱ ، ۱۴۳ ، ۲۸۲ ، ۷۰۰-
اسلامی ادب : ۴۴۷-
اسلامی تصوف : ۱۰۸ ، ۱۰۶ ، ۹۳ ،
۱۳۰-
اسلامی روایت : ۱۳۲-
اسم اعظم : ۴۸۸ ، ۵۱۵-
اسیا یا اسائے صفات : اردو ، پنجابی
اور سرائیکی میں ۶۹۷-
اضافت : اردو ، پنجابی ، سرائیکی اور
ہندھی میں ۶۹۷-
افغان : ۵۱ ، ۵۷ ، ۸۰ ، ۲۸۵ ،
۵۹۳ ، ۵۹۵ ، ۶۹۹ ، ۷۰۰-
الفانی (زبان) : ۶۰۷ ، ۶۰۷-
افلاطون فلسفہ : ۴۴۶-
اکھن : ۶۵-
امریکہ : ۱۶۱-
امیرانِ متحدہ : ۱۲ ، ۱۳ ، ۹۰ ، ۹۲ ،
۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۵۸ ، ۷۰۱-
انگریز : ۶۵۶ ، ۷۰۸ ، ۷۱۱ ، ہندھی
زبان کے رسم الخط کی تدوین
۶۸۰-
انگریزی : ۲ ، ۳ ، ۲۵ ، ۷۷ ،
۱۰۵ ، ۱۹۲ ، ۴۱۰ ، ۴۴۴ ،
۴۶۲ ، ۴۶۴ ، ۵۵۵ ، ۵۹۴ ،
۶۹۶-
انگریزی زبان و ادب : ح ۶۴ ،
۵۵۷-
انجلیاں : ۲۷-
اودھی : ۷ ، ۱۶۳ ، ۱۹۷ ، ۵۸۷ ،
۶۳۰ ، ۶۷۱-
اہل پنجاب : ۵۷ ، ۴۰۰ ، ۶۱۳-

اہل عرب : ۶۷۲ ، ۶۷۳ -
 ایرانی : ۵۷ ، ۵۹ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳ ،
 - ۶۹۹
 ایرانی تلمیحات : ۲۲۲ -
 ایرانی تہذیب : ۳۸۵ -
 ایرانی موسیقی : ۲۷ -
 ابن (راگ) : ۶۸۲ -
 بہ
 بارہ امام : ۴۱۵ -
 بارہ ماسہ : ۶۳ ، اور رت ورنن کا فرق
 ۶۲۹ ، دیگر زبانوں میں روایت
 ۶۳ ، مسعود سعد سلمان کے دیوان
 فارسی میں غزلیات شہورہ ۶۳۰ -
 بخاری (اہل بخارا) : ۹۶ -
 براہوی : ۷۰۹ ، الفاظ اردو میں
 - ۷۱۰
 براہوی (نوم) : ۷۰۹ -
 بدھ مت : ۵۹۵ ، ۶۰۰ -
 برج بھاشا/بھاکا : ۳ ، ۷ ، ۲۷ ،
 ۳۹ ، ۴۱ ، ۵۷ ، ۶۳ ، ۷۰ ،
 ۹۹ ، ۱۱۰ ، ۱۵۳ ، ۱۶۸ ،
 ۱۷۱ ، ۱۹۷ ، ۲۲۶ ، ۵۲۳ ،
 ۵۸۷ ، ۵۹۴ ، ۶۳۰ ، ۶۷۱ -
 برطانوی دور حکومت (برعظیم میں) :
 - ۱۲۶
 بروسی : ۶۸۲ -
 برہمن : ۸ -
 برہم شاہی سلطنت : ۱۶۸ -

۲۴۱ / ۲۴۹ / ۲۴۸ / ۲۴۴
۲۷۲ / ۲۵۱ / ۲۴۹ / ۲۴۱
۲۷۴ / ۲۰۷ / ۲۰۵ / ۲۹۹
۳۶۷ / ۳۳۸ / ۳۲۹ / ۳۲۱
۳۸۵ / ۳۸۱ / ۳۳۳ / ۳۶۹
۶۰۶ / ۵۸۸ / ۵۶۰ / ۵۱۹
- ۶۳۵
یجاپوری تصوف : فلسفہ وجود ۱۸۹
- ۱۹۰ -
یجاپوری رنگ : ۵۳۲ -
یجاپوری روایت : ۲۷۷ -
یجاپوری زبان : ۳۹۲ / ۵۶۰ -
یجاپوری نثر : ۳۹۱ -
یجاپوری اور گولکنڈا کے اسلوب کا
تفرق : ۳۸۵ - ۳۸۹ -
پراگئی ہندی (راگ) : ۶۸۳ -
پ
پارس : (دیکھیے فارسی) -
پشمان : ۷۰۹ / ۷۰۲ / ۵۷۷ -
پراکرت : ۱۸۹ / ۱۶۲ / ۶۷۵ -
پراکرت الفاظ : ۲۱ / ۱۵۵ / ۳۰۰
- ۳۸۱
پرتگالی : ۷۰۱ / ۶۹۶ -
پرتگالی الفاظ : ۲۱
پرتگالی چندر چٹرجی : کی محبوبز
- ۵۹۵
پساجی : ۸ / ۷۷۲ -
پساجی اپ بھرنی : ۷۷۱ -

- تذکیر و تائیت اردو، پنجابی، سرائیکی
اور سندھی میں: ۶۹۷ - ۶۹۸ -
ترانہ (راگ): ۶۲۵ -
ترک: ۱۳ ح ۲۲، ۴۴، ۸۰،
۲۸۵، ۵۹۴، ۵۹۵ -
ترک افسر: ۱۲، ۹۰ -
ترک افغان: ۶۸۰ -
ترک خاندان: ۱۴، ۱۴، ۹۰ -
ترکی: ۲، ۱۳، ۲۹، ۳۲، ۴۵،
۵۱، ۵۹، ۶۰، ۶۹، ۷۸،
۱۹۷، ۳۸۲، ۳۹۴، ۴۰۸،
۴۴۴، ۴۴۵، ۴۳۹، ۶۶۰،
۶۹۶، ۷۰۰ -
ترکی الفاظ/لغات: ۴، ۲۱، ۲۲،
۶۰۲، ۶۱۸ -
تفلی (قبیلہ): ۵۹۴ -
تلگو: ۳۸۲، ۴۱۰ -
تلنگ (راگ): ۴۳، ۶۲۳ -
تلنگی: ۱۵۰، ۳۸۲، ۴۲۳،
شاعری: ۳۸۳ -
تمثیل کیا ہے؟: ۴۴۵ - ۴۴۶ -
تمدنِ اسلامی: ۴۴۷ -
توحید باری تعالیٰ: ۳۰۹ -
توڈی (راگ): ۲۱۵ -
تورانی: ۵۷، ۵۸، ۶۷۲ -
توڑی (راگ): ۱۱۲، ۶۸۲ -
تھریلی: ۶۸۲ -
تیسرا کلچر (مٹل کلچر): ۵۷،
۱۰۴، ۳۸۳ -

ٹ

- ٹکی: ۶۷۱ -
ٹوری (راگ): ۱۱۰، ۱۳۰ -

ج

- جاٹ: ۵۹۷، ۶۶۹ -
جام جم/جشید: ۴۴۷، ۵۴۶ -
جدید آریائی زبانیں: ۶ -
جدید اردو اسلوب: ۲۷۰، ۲۷۳ -
جدید رومانس زبانیں: ۶ -
جدید ہند آریائی زبانیں: ۴، ۶،
۱۰، ۵۸۷، ۶۰۱، ۶۷۰ -
جرمن زبانیں: ۶۰۲ -
جشن: برسات، ۱۱۱، بخت، ۱۱۱،
بقر عید، ۱۱۱، شبِ برات، ۱۱۱،
شبِ معراج، ۱۱۱، عید الفطر،
۱۱۱، عیدِ سوری، ۱۱۱، عیدِ غدیر،
۱۱۱، عیدِ مولود علیؑ، ۱۱۱،
عیدِ میلاد النبیؐ، ۱۱۱، عیدِ نوروز،
۱۱۱ -
جکری: ۳۸، ۱۰۶، کیا ہے؟
۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۲، راگ،
۶۲۵ -
چنگیز خانی کوٹ: ۲۵۱، واقعات،
۲۸۱ - ۲۸۲، ۴۱۰ -
جھولنا: ۴۰۱ -
جیشہ: ۶۶ -
جین ست: ۸ -

چ

- چار بیت: ۶۹۹ -
چشتی (اہلِ چشت): ۹۶ -
چغتائی (قبیلہ): ۱۶۹، ۲۸۵ -
چولہ: ۴۰ -
چیت: ۶۶ -

ح

- حروفِ تہجی: ۱۷۲ -
حنبل: ۴۱۶ -

خ

- خطا (اہلِ خطا): ح ۳۲ -
خوجہ: ۹۳ -
خیال (موصوفی): ۲۲، ۶۲۵ -

د

- دالوہ: ۱۳۴ -
دراوڑ: ۵۹۷، ۵۹۹ -
دراوڑی: ۵۸۷، ۷۰۹، ۷۱۰ -
دربارِ اکبری: ۲۲۹ -
دربارِ اودہ: ۳۸۱ -
درسِ نظامیہ: ۲۹، ۵۳۱ -
دکنی (اہلِ دکن): ۵۷، ۲۸۵ -
دکنی تہذیب: ۲۵۳، ۳۵۴، ۴۶۱،
۵۳۹ -
دکنی: ۱۳، ۶، ۱۴، ۱۴، ۱۴، ۶۱،
۶۷، ۱۳۳، ۱۵۳، ۱۵۴،
۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۷۸،
۱۸۶، ۱۸۸، ۱۹۴، ۲۱۳ -

- ۲۱۹، ۲۲۶، ۲۳۷، ۲۷۳،
۳۲۲، ۳۲۳، ۳۳۱، ۳۳۵،
۳۳۶، ۳۴۰، ۳۵۳، ۳۶۱،
۳۶۳، ۳۸۲، ۴۰۷، ۴۲۴،
۴۳۵، ۴۴۲، ۴۴۵، ۴۶۰،
۴۶۳، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۵ -
۴۸۶، ۴۹۴، ۵۱۲، ۵۱۶،
۵۱۷، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۵،
۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۵۱،
۵۵۲، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۸۷،
۶۳۰، ۶۶۴، ۶۷۰ -
دکنی ادب: ۱۵، ۲۲، ۸۳،
۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۷۹،
۲۲۵، ۲۳۱، ۳۱۹، ۳۴۷،
۳۵۳، ۳۹۱، ۴۳۱، ۴۷۵،
۵۱۵، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۹ -
دکنی ادبی روایت: ۶۹، ۵۴۰ -
دکنی اردو: ۶۷، ۷۷، ۷۷،
۱۰۱، ۱۳۱، ۱۵۰، ۱۵۳،
۱۹۳، ۲۵۸، ۲۷۱، ۳۲۹،
۳۴۴، ۳۵۱، ۳۶۹، ۳۹۵،
۴۴۵، ۵۱۴، ۶۲۰، ۶۳۰ -
دکنی الفاظ: ۵۶۰ -
دکنی، جدید: ۵۱۷ -
دکنی روایت: ۸۲، ۵۲۳، ۵۲۵،
۶۴۳ -
دکنی روزمرہ: ۵۲۳ -
دکنی شاعری: ۳۲۹، ۳۵۳ -
دکنی شعرا: ۵۲۰، ۵۶۰، ۶۳۴ -

۵۶۵ ، قباہل عارفانہ ۵۴۹ ،
تجنیس ۵۴۹ ، تشبیہ و استعارہ
۵۴۹ ، تلمیح ۵۴۹ ، حسن تعلیل
۵۴۹ ، عکس ۵۴۹ ، مراعاة النظر
۵۴۹ ، مستراد ۔

ع

عادر اعظم مشترک : ۵۸۸ ۔
عادل شاہی دور : زبان ۱۹۷-۲۰۰
گیت اور دوہرے ، گیتوں کی دو
قسمیں ۱۹۷ ، مرثیہ ۱۹۶ ، لثر
۱۹۷ ، بجز ۱۹۶ ۔
عادل شاہی سلطنت : ۱۶۸ ، ۱۷۹
۱۸۴ ، ۱۸۵ ، ۱۸۶ ، ۱۸۸
۱۹۰ ، ۱۹۴ ، ۱۹۵ ، ۲۰۱
۲۵۱ ، ۲۸۰ ، ۳۲۹ ، ۳۷۷
۳۷۶ ، ۳۸۱ ، ۴۰۵ ، ۴۲۸
۵۰۶ ۔

عبرانی ادب : ۴۴۷ ۔
عرب (قوم) : ۸ ، ح ۳۲ ، ۵۷
۸۰ ، ۸۷ ، ۸۹ ، ۹۵ ، ۹۶
عرب لاجر : ۸۹ ۔
عرب سیاح : ۸۷ ۔
عربی ایرانی تہذیب : ۹ ، ۳۵ ، ۵۶
۵۷ ، ۶۰ ، ۶۱ ۔
عربی ایرانی ہندی تہذیب : ۴۰ ۔

عربی (زبان) : ۲ ، ۸ ، ۱۳ ، ۲۳
۳۲ ، ۳۵ ، ۳۸ ، ۵۸ ، ۶۹
۷۷ ، ۷۹ ، ۸۸ ، ۹۲ ، ۹۳
۱۰۸ ، ۱۱۵ ، ۱۲۰ ، ۱۳۱

۱۵۸ ، ۱۸۷ ، ۱۹۷ ، ۲۰۳
۳۸۲ ، ۴۱۵ ، ۴۲۷ ، ۵۰۴
۵۸۷ ، ۶۱۴ ، ۶۲۹ ، ۶۳۹
۶۴۰ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳ ، ۶۷۵
۶۷۶ ، ۶۹۶ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱
۷۰۴ ، ۷۱۱ ۔

عربی ادب : ۴۶۲ ۔

عربی الفاظ : ۳ ، ۲۱ ، ۲۲ ، ۲۹ ، ۱۰۳
۱۰۳ ، ۱۱۰ ، ۱۲۴ ، ۲۰۵
۲۲۴ ، ۲۲۶ ، ۲۲۸ ، ۲۴۱
۲۴۸ ، ۲۷۷ ، ۳۰۰ ، ۴۲۴
۴۹۰ ، ۴۹۱ ، ۵۱۴ ، ۵۲۳
۵۲۴ ، ۵۳۲ ، ۵۳۶ ، ۶۰۲
۶۱۸ ، ۶۲۰ ، ۶۲۱ ، ۶۲۲
۶۲۵ ، ۶۳۵ ۔

عربی تلمیحات : ۲۲۲ ۔

عقلہ : ۴۰ ، ۱۰۷ ، ۱۰۸ ، ۱۱۵
۱۳۰ ۔

عادی شاہی سلطنت : ۱۶۸ ۔

غ

غزل : ۱۵۵ ، کیا ہے ؟ ۵۴۱ ، ولی
سے قبل ۵۴۰ - ۵۴۱ ۔
غزلیات شہرہ : ۶۳ - ۶۴ ۔
غزنوی (قبیلہ) : ۵۹۴ ۔
غوری (قبیلہ) : ۸ ، ۹۰ ، ۶۷۴ ۔

ل

فارسی : ۲ ، ۸ ، ۱۳ ، ۱۶ ، ۲۲
۲۳ ، ۲۵ ، ۲۶ ، ۲۷ ، ۳۱

فارسی اثرات : ۱۳۷ ، ۲۳۷ ، ۴۲۴
۵۶۵ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹
فارسی ادب : ۳ ، کے ترجموں کا
ہندی تہذیب پر اثر ۳۹۱ ، ۴۶۲
۵۲۹ ۔

فارسی اسلوب : ۱۸۸ ، ۲۱۹
۲۲۴ ، ۲۴۱ ، ۲۴۶ ، ۲۵۱
۲۷۷ ، ۲۸۰ ، ۲۸۸ ، ۳۰۵
۳۱۳ ، ۳۵۹ ، ۳۷۳ ، ۳۸۵
۳۸۶ ، ۴۰۱ ، ۴۰۲ ، ۴۰۴
۴۰۷ ، ۴۱۴ ، ۴۱۵ ، ۴۱۶
۴۱۷ ، ۴۱۸ ، ۴۱۹ ، ۴۲۰
۴۲۱ ، ۴۲۲ ، ۴۲۳ ، ۴۲۴
۴۲۵ ، ۴۲۶ ، ۴۲۷ ، ۴۲۸
۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۳۱ ، ۴۳۲
۴۳۳ ، ۴۳۴ ، ۴۳۵ ، ۴۳۶
۴۳۷ ، ۴۳۸ ، ۴۳۹ ، ۴۴۰
۴۴۱ ، ۴۴۲ ، ۴۴۳ ، ۴۴۴
۴۴۵ ، ۴۴۶ ، ۴۴۷ ، ۴۴۸
۴۴۹ ، ۴۵۰ ، ۴۵۱ ، ۴۵۲
۴۵۳ ، ۴۵۴ ، ۴۵۵ ، ۴۵۶
۴۵۷ ، ۴۵۸ ، ۴۵۹ ، ۴۶۰
۴۶۱ ، ۴۶۲ ، ۴۶۳ ، ۴۶۴
۴۶۵ ، ۴۶۶ ، ۴۶۷ ، ۴۶۸
۴۶۹ ، ۴۷۰ ، ۴۷۱ ، ۴۷۲
۴۷۳ ، ۴۷۴ ، ۴۷۵ ، ۴۷۶
۴۷۷ ، ۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۰
۴۸۱ ، ۴۸۲ ، ۴۸۳ ، ۴۸۴
۴۸۵ ، ۴۸۶ ، ۴۸۷ ، ۴۸۸
۴۸۹ ، ۴۹۰ ، ۴۹۱ ، ۴۹۲
۴۹۳ ، ۴۹۴ ، ۴۹۵ ، ۴۹۶
۴۹۷ ، ۴۹۸ ، ۴۹۹ ، ۵۰۰
۵۰۱ ، ۵۰۲ ، ۵۰۳ ، ۵۰۴
۵۰۵ ، ۵۰۶ ، ۵۰۷ ، ۵۰۸
۵۰۹ ، ۵۱۰ ، ۵۱۱ ، ۵۱۲
۵۱۳ ، ۵۱۴ ، ۵۱۵ ، ۵۱۶
۵۱۷ ، ۵۱۸ ، ۵۱۹ ، ۵۲۰
۵۲۱ ، ۵۲۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۴
۵۲۵ ، ۵۲۶ ، ۵۲۷ ، ۵۲۸
۵۲۹ ، ۵۳۰ ، ۵۳۱ ، ۵۳۲
۵۳۳ ، ۵۳۴ ، ۵۳۵ ، ۵۳۶
۵۳۷ ، ۵۳۸ ، ۵۳۹ ، ۵۴۰
۵۴۱ ، ۵۴۲ ، ۵۴۳ ، ۵۴۴
۵۴۵ ، ۵۴۶ ، ۵۴۷ ، ۵۴۸
۵۴۹ ، ۵۵۰ ، ۵۵۱ ، ۵۵۲
۵۵۳ ، ۵۵۴ ، ۵۵۵ ، ۵۵۶
۵۵۷ ، ۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۵۶۰
۵۶۱ ، ۵۶۲ ، ۵۶۳ ، ۵۶۴
۵۶۵ ، ۵۶۶ ، ۵۶۷ ، ۵۶۸
۵۶۹ ، ۵۷۰ ، ۵۷۱ ، ۵۷۲
۵۷۳ ، ۵۷۴ ، ۵۷۵ ، ۵۷۶
۵۷۷ ، ۵۷۸ ، ۵۷۹ ، ۵۸۰
۵۸۱ ، ۵۸۲ ، ۵۸۳ ، ۵۸۴
۵۸۵ ، ۵۸۶ ، ۵۸۷ ، ۵۸۸
۵۸۹ ، ۵۹۰ ، ۵۹۱ ، ۵۹۲
۵۹۳ ، ۵۹۴ ، ۵۹۵ ، ۵۹۶
۵۹۷ ، ۵۹۸ ، ۵۹۹ ، ۶۰۰
۶۰۱ ، ۶۰۲ ، ۶۰۳ ، ۶۰۴
۶۰۵ ، ۶۰۶ ، ۶۰۷ ، ۶۰۸
۶۰۹ ، ۶۱۰ ، ۶۱۱ ، ۶۱۲
۶۱۳ ، ۶۱۴ ، ۶۱۵ ، ۶۱۶
۶۱۷ ، ۶۱۸ ، ۶۱۹ ، ۶۲۰
۶۲۱ ، ۶۲۲ ، ۶۲۳ ، ۶۲۴
۶۲۵ ، ۶۲۶ ، ۶۲۷ ، ۶۲۸
۶۲۹ ، ۶۳۰ ، ۶۳۱ ، ۶۳۲
۶۳۳ ، ۶۳۴ ، ۶۳۵ ، ۶۳۶
۶۳۷ ، ۶۳۸ ، ۶۳۹ ، ۶۴۰
۶۴۱ ، ۶۴۲ ، ۶۴۳ ، ۶۴۴
۶۴۵ ، ۶۴۶ ، ۶۴۷ ، ۶۴۸
۶۴۹ ، ۶۵۰ ، ۶۵۱ ، ۶۵۲
۶۵۳ ، ۶۵۴ ، ۶۵۵ ، ۶۵۶
۶۵۷ ، ۶۵۸ ، ۶۵۹ ، ۶۶۰
۶۶۱ ، ۶۶۲ ، ۶۶۳ ، ۶۶۴
۶۶۵ ، ۶۶۶ ، ۶۶۷ ، ۶۶۸
۶۶۹ ، ۶۷۰ ، ۶۷۱ ، ۶۷۲
۶۷۳ ، ۶۷۴ ، ۶۷۵ ، ۶۷۶
۶۷۷ ، ۶۷۸ ، ۶۷۹ ، ۶۸۰
۶۸۱ ، ۶۸۲ ، ۶۸۳ ، ۶۸۴
۶۸۵ ، ۶۸۶ ، ۶۸۷ ، ۶۸۸
۶۸۹ ، ۶۹۰ ، ۶۹۱ ، ۶۹۲
۶۹۳ ، ۶۹۴ ، ۶۹۵ ، ۶۹۶
۶۹۷ ، ۶۹۸ ، ۶۹۹ ، ۷۰۰
۷۰۱ ، ۷۰۲ ، ۷۰۳ ، ۷۰۴
۷۰۵ ، ۷۰۶ ، ۷۰۷ ، ۷۰۸
۷۰۹ ، ۷۱۰ ، ۷۱۱ ، ۷۱۲
۷۱۳ ، ۷۱۴ ، ۷۱۵ ، ۷۱۶
۷۱۷ ، ۷۱۸ ، ۷۱۹ ، ۷۲۰
۷۲۱ ، ۷۲۲ ، ۷۲۳ ، ۷۲۴
۷۲۵ ، ۷۲۶ ، ۷۲۷ ، ۷۲۸
۷۲۹ ، ۷۳۰ ، ۷۳۱ ، ۷۳۲
۷۳۳ ، ۷۳۴ ، ۷۳۵ ، ۷۳۶
۷۳۷ ، ۷۳۸ ، ۷۳۹ ، ۷۴۰
۷۴۱ ، ۷۴۲ ، ۷۴۳ ، ۷۴۴
۷۴۵ ، ۷۴۶ ، ۷۴۷ ، ۷۴۸
۷۴۹ ، ۷۵۰ ، ۷۵۱ ، ۷۵۲
۷۵۳ ، ۷۵۴ ، ۷۵۵ ، ۷۵۶
۷۵۷ ، ۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ۷۶۰
۷۶۱ ، ۷۶۲ ، ۷۶۳ ، ۷۶۴
۷۶۵ ، ۷۶۶ ، ۷۶۷ ، ۷۶۸
۷۶۹ ، ۷۷۰ ، ۷۷۱ ، ۷۷۲
۷۷۳ ، ۷۷۴ ، ۷۷۵ ، ۷۷۶
۷۷۷ ، ۷۷۸ ، ۷۷۹ ، ۷۸۰
۷۸۱ ، ۷۸۲ ، ۷۸۳ ، ۷۸۴
۷۸۵ ، ۷۸۶ ، ۷۸۷ ، ۷۸۸
۷۸۹ ، ۷۹۰ ، ۷۹۱ ، ۷۹۲
۷۹۳ ، ۷۹۴ ، ۷۹۵ ، ۷۹۶
۷۹۷ ، ۷۹۸ ، ۷۹۹ ، ۸۰۰
۸۰۱ ، ۸۰۲ ، ۸۰۳ ، ۸۰۴
۸۰۵ ، ۸۰۶ ، ۸۰۷ ، ۸۰۸
۸۰۹ ، ۸۱۰ ، ۸۱۱ ، ۸۱۲
۸۱۳ ، ۸۱۴ ، ۸۱۵ ، ۸۱۶
۸۱۷ ، ۸۱۸ ، ۸۱۹ ، ۸۲۰
۸۲۱ ، ۸۲۲ ، ۸۲۳ ، ۸۲۴
۸۲۵ ، ۸۲۶ ، ۸۲۷ ، ۸۲۸
۸۲۹ ، ۸۳۰ ، ۸۳۱ ، ۸۳۲
۸۳۳ ، ۸۳۴ ، ۸۳۵ ، ۸۳۶
۸۳۷ ، ۸۳۸ ، ۸۳۹ ، ۸۴۰
۸۴۱ ، ۸۴۲ ، ۸۴۳ ، ۸۴۴
۸۴۵ ، ۸۴۶ ، ۸۴۷ ، ۸۴۸
۸۴۹ ، ۸۵۰ ، ۸۵۱ ، ۸۵۲
۸۵۳ ، ۸۵۴ ، ۸۵۵ ، ۸۵۶
۸۵۷ ، ۸۵۸ ، ۸۵۹ ، ۸۶۰
۸۶۱ ، ۸۶۲ ، ۸۶۳ ، ۸۶۴
۸۶۵ ، ۸۶۶ ، ۸۶۷ ، ۸۶۸
۸۶۹ ، ۸۷۰ ، ۸۷۱ ، ۸۷۲
۸۷۳ ، ۸۷۴ ، ۸۷۵ ، ۸۷۶
۸۷۷ ، ۸۷۸ ، ۸۷۹ ، ۸۸۰
۸۸۱ ، ۸۸۲ ، ۸۸۳ ، ۸۸۴
۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۷ ، ۸۸۸
۸۸۹ ، ۸۹۰ ، ۸۹۱ ، ۸۹۲
۸۹۳ ، ۸۹۴ ، ۸۹۵ ، ۸۹۶
۸۹۷ ، ۸۹۸ ، ۸۹۹ ، ۹۰۰
۹۰۱ ، ۹۰۲ ، ۹۰۳ ، ۹۰۴
۹۰۵ ، ۹۰۶ ، ۹۰۷ ، ۹۰۸
۹۰۹ ، ۹۱۰ ، ۹۱۱ ، ۹۱۲
۹۱۳ ، ۹۱۴ ، ۹۱۵ ، ۹۱۶
۹۱۷ ، ۹۱۸ ، ۹۱۹ ، ۹۲۰
۹۲۱ ، ۹۲۲ ، ۹۲۳ ، ۹۲۴
۹۲۵ ، ۹۲۶ ، ۹۲۷ ، ۹۲۸
۹۲۹ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۳۲
۹۳۳ ، ۹۳۴ ، ۹۳۵ ، ۹۳۶
۹۳۷ ، ۹۳۸ ، ۹۳۹ ، ۹۴۰
۹۴۱ ، ۹۴۲ ، ۹۴۳ ، ۹۴۴
۹۴۵ ، ۹۴۶ ، ۹۴۷ ، ۹۴۸
۹۴۹ ، ۹۵۰ ، ۹۵۱ ، ۹۵۲
۹۵۳ ، ۹۵۴ ، ۹۵۵ ، ۹۵۶
۹۵۷ ، ۹۵۸ ، ۹۵۹ ، ۹۶۰
۹۶۱ ، ۹۶۲ ، ۹۶۳ ، ۹۶۴
۹۶۵ ، ۹۶۶ ، ۹۶۷ ، ۹۶۸
۹۶۹ ، ۹۷۰ ، ۹۷۱ ، ۹۷۲
۹۷۳ ، ۹۷۴ ، ۹۷۵ ، ۹۷۶
۹۷۷ ، ۹۷۸ ، ۹۷۹ ، ۹۸۰
۹۸۱ ، ۹۸۲ ، ۹۸۳ ، ۹۸۴
۹۸۵ ، ۹۸۶ ، ۹۸۷ ، ۹۸۸
۹۸۹ ، ۹۹۰ ، ۹۹۱ ، ۹۹۲
۹۹۳ ، ۹۹۴ ، ۹۹۵ ، ۹۹۶
۹۹۷ ، ۹۹۸ ، ۹۹۹ ، ۱۰۰۰
۱۰۰۱ ، ۱۰۰۲ ، ۱۰۰۳ ، ۱۰۰۴
۱۰۰۵ ، ۱۰۰۶ ، ۱۰۰۷ ، ۱۰۰۸
۱۰۰۹ ، ۱۰۱۰ ، ۱۰۱۱ ، ۱۰۱۲
۱۰۱۳ ، ۱۰۱۴ ، ۱۰۱۵ ، ۱۰۱۶
۱۰۱۷ ، ۱۰۱۸ ، ۱۰۱۹ ، ۱۰۲۰
۱۰۲۱ ، ۱۰۲۲ ، ۱۰۲۳ ، ۱۰۲۴
۱۰۲۵ ، ۱۰۲۶ ، ۱۰۲۷ ، ۱۰۲۸
۱۰۲۹ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۳۱ ، ۱۰۳۲
۱۰۳۳ ، ۱۰۳۴ ، ۱۰۳۵ ، ۱۰۳۶
۱۰۳۷ ، ۱۰۳۸ ، ۱۰۳۹ ، ۱۰۴۰
۱۰۴۱ ، ۱۰۴۲ ، ۱۰۴۳ ، ۱۰۴۴
۱۰۴۵ ، ۱۰۴۶ ، ۱۰۴۷ ، ۱۰۴۸
۱۰۴۹ ، ۱۰۵۰ ، ۱۰۵۱ ، ۱۰۵۲
۱۰۵۳ ، ۱۰۵۴ ، ۱۰۵۵ ، ۱۰۵۶
۱۰۵۷ ، ۱۰۵۸ ، ۱۰۵۹ ، ۱۰۶۰
۱۰۶۱ ، ۱۰۶۲ ، ۱۰۶۳ ، ۱۰۶۴
۱۰۶۵ ، ۱۰۶۶ ، ۱۰۶۷ ، ۱۰۶۸
۱۰۶۹ ، ۱۰۷۰ ، ۱۰۷۱ ، ۱۰۷۲
۱۰۷۳ ، ۱۰۷۴ ، ۱۰۷۵ ، ۱۰۷۶
۱۰۷۷ ، ۱۰۷۸ ، ۱۰۷۹ ، ۱۰۸۰
۱۰۸۱ ، ۱۰۸۲ ، ۱۰۸۳ ، ۱۰۸۴
۱۰۸۵ ، ۱۰۸۶ ، ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۸
۱۰۸۹ ، ۱۰۹۰ ، ۱۰۹۱ ، ۱۰۹۲
۱۰۹۳ ، ۱۰۹۴ ، ۱۰۹۵ ، ۱۰۹۶
۱۰۹۷ ، ۱۰۹۸ ، ۱۰۹۹ ، ۱۱۰۰
۱۱۰۱ ، ۱۱۰۲ ، ۱۱۰۳ ، ۱۱۰۴
۱۱۰۵ ، ۱۱۰۶ ، ۱۱۰۷ ، ۱۱۰۸
۱۱۰۹ ، ۱۱۱۰ ، ۱۱۱۱ ، ۱۱۱۲
۱۱۱۳ ، ۱۱۱۴ ، ۱۱۱۵ ، ۱۱۱۶
۱۱۱۷ ، ۱۱۱۸ ، ۱۱۱۹ ، ۱۱۲۰
۱۱۲۱ ، ۱۱۲۲ ، ۱۱۲۳ ، ۱۱۲۴
۱۱۲۵ ، ۱۱۲۶ ، ۱۱۲۷ ، ۱۱۲۸
۱۱۲۹ ، ۱۱۳۰ ، ۱۱۳۱ ، ۱۱۳۲
۱۱۳۳ ، ۱۱۳۴ ، ۱۱۳۵ ، ۱۱۳۶
۱۱۳۷ ، ۱۱۳۸ ، ۱۱۳۹ ، ۱۱۴۰
۱۱۴۱ ، ۱۱۴۲ ، ۱۱۴۳ ، ۱۱۴۴
۱۱۴۵ ، ۱۱۴۶ ، ۱۱۴۷ ، ۱۱۴۸
۱۱۴۹ ، ۱۱۵۰ ، ۱۱۵۱ ، ۱۱۵۲
۱۱۵۳ ، ۱۱۵۴ ، ۱۱۵۵ ، ۱۱۵۶
۱۱۵۷ ، ۱۱۵۸ ، ۱۱۵۹ ، ۱۱۶۰
۱۱۶۱ ، ۱۱۶۲ ، ۱۱۶۳ ، ۱۱۶۴
۱۱۶۵ ، ۱۱۶۶ ، ۱۱۶۷ ، ۱۱۶۸
۱۱۶۹ ، ۱۱۷۰ ، ۱۱۷۱ ، ۱۱۷۲
۱۱۷۳ ، ۱۱۷۴ ، ۱۱۷۵ ، ۱۱۷۶
۱۱۷۷ ، ۱۱۷۸ ، ۱۱۷۹ ، ۱۱۸۰
۱۱۸۱ ، ۱۱۸۲ ، ۱۱۸۳ ، ۱۱۸۴
۱۱۸۵ ، ۱۱۸۶ ، ۱۱۸۷ ، ۱۱۸۸
۱۱۸۹ ، ۱۱۹۰ ، ۱۱۹۱ ، ۱۱۹۲
۱۱۹۳ ، ۱۱۹۴ ، ۱۱۹۵ ، ۱۱۹۶
۱۱۹۷ ، ۱۱۹۸ ، ۱۱۹۹ ، ۱۲۰۰
۱۲۰۱ ، ۱۲۰۲ ، ۱۲۰۳ ، ۱۲۰۴
۱۲۰۵ ، ۱۲۰۶ ، ۱۲۰۷ ، ۱۲۰۸
۱۲۰۹ ، ۱۲۱۰ ، ۱۲۱۱ ، ۱۲۱۲
۱۲۱۳ ، ۱۲۱۴ ، ۱۲۱۵ ، ۱۲۱۶
۱۲۱۷ ، ۱۲۱۸ ، ۱۲۱۹ ، ۱۲۲۰
۱۲۲۱ ، ۱۲۲۲ ، ۱۲۲۳ ، ۱۲۲۴
۱۲۲۵ ، ۱۲۲۶ ، ۱۲۲۷ ، ۱۲۲۸
۱۲۲۹ ، ۱۲۳۰ ، ۱۲۳۱ ، ۱۲۳۲
۱۲۳۳ ، ۱۲۳۴ ، ۱۲۳۵ ، ۱۲۳۶
۱۲۳۷ ، ۱۲۳۸ ، ۱۲۳۹ ، ۱۲۴۰
۱۲۴۱ ، ۱۲۴۲ ، ۱۲۴۳ ، ۱۲۴۴
۱۲۴۵ ، ۱۲۴۶ ، ۱۲۴۷ ، ۱۲۴۸
۱۲۴۹ ، ۱۲۵۰ ، ۱۲۵۱ ، ۱۲۵۲
۱۲۵۳ ، ۱۲۵۴ ، ۱۲۵۵ ، ۱۲۵۶
۱۲۵۷ ، ۱۲۵۸ ، ۱۲۵۹ ، ۱۲۶۰
۱۲۶۱ ، ۱۲۶۲ ، ۱۲۶۳ ، ۱۲۶۴
۱۲۶۵ ، ۱۲۶۶ ، ۱۲۶۷ ، ۱۲۶۸
۱۲۶۹ ، ۱۲۷۰ ، ۱۲۷۱ ، ۱۲۷۲
۱۲۷۳ ، ۱۲۷۴ ، ۱۲۷۵ ، ۱۲۷۶
۱۲۷۷ ، ۱۲۷۸ ، ۱۲۷۹ ، ۱۲۸۰
۱۲۸۱ ، ۱۲۸۲ ، ۱۲۸۳ ، ۱۲۸۴
۱۲۸۵ ، ۱۲۸۶ ، ۱۲۸۷ ، ۱۲۸۸
۱۲۸۹ ، ۱۲۹۰ ، ۱۲۹۱ ، ۱۲۹۲
۱۲۹۳ ، ۱۲۹۴ ، ۱۲۹۵ ، ۱۲۹۶
۱۲۹۷ ، ۱۲۹۸ ، ۱۲۹۹ ، ۱۳۰۰
۱۳۰۱ ، ۱۳۰۲ ، ۱۳۰۳ ، ۱۳۰۴
۱۳۰۵ ، ۱۳۰۶ ، ۱۳۰۷ ، ۱۳۰۸
۱۳۰۹ ، ۱۳۱۰ ، ۱۳۱۱ ، ۱۳۱۲
۱۳۱۳ ، ۱۳۱۴ ، ۱۳۱۵ ، ۱۳۱۶
۱۳۱۷ ، ۱۳۱۸ ، ۱۳۱۹ ، ۱۳۲۰
۱۳۲۱ ، ۱۳۲۲ ، ۱۳۲۳ ، ۱۳۲۴
۱۳۲۵ ، ۱۳۲۶ ، ۱۳۲۷ ، ۱۳۲۸
۱۳۲۹ ، ۱۳۳۰ ، ۱۳۳۱ ، ۱۳۳۲
۱۳۳۳ ، ۱۳۳۴ ، ۱۳۳۵ ، ۱۳۳۶
۱۳۳۷ ، ۱۳۳۸ ، ۱۳۳۹ ، ۱۳۴۰
۱۳۴۱ ، ۱۳۴۲ ، ۱۳۴۳ ، ۱۳۴۴
۱۳۴۵ ، ۱۳۴۶ ، ۱۳۴۷ ، ۱۳۴۸
۱۳۴۹ ، ۱۳۵۰ ، ۱۳۵۱ ، ۱۳۵۲
۱۳۵۳ ، ۱۳۵۴ ، ۱۳۵۵ ، ۱۳۵۶
۱۳۵۷ ، ۱۳۵۸ ، ۱۳۵۹ ، ۱۳۶۰
۱۳۶۱ ، ۱۳۶۲ ، ۱۳۶۳ ، ۱۳۶۴
۱۳۶۵ ، ۱۳۶۶ ، ۱۳۶۷ ، ۱۳۶۸
۱۳۶۹ ، ۱۳۷۰ ، ۱۳۷۱ ، ۱۳۷۲
۱۳۷۳ ، ۱۳۷۴ ، ۱۳۷۵ ، ۱۳۷۶
۱۳۷۷ ، ۱۳۷۸ ، ۱۳۷۹ ، ۱۳۸۰
۱۳۸۱ ، ۱۳۸۲ ، ۱۳۸۳ ، ۱۳۸۴
۱۳۸۵ ، ۱۳۸۶ ، ۱۳۸۷ ، ۱۳۸۸
۱۳۸۹ ، ۱۳۹۰ ، ۱۳۹۱ ، ۱۳۹۲
۱۳۹۳ ، ۱۳۹۴ ، ۱۳۹۵ ، ۱۳۹۶
۱۳۹۷ ، ۱۳۹۸ ، ۱۳۹۹ ، ۱۴۰۰
۱۴۰۱ ، ۱۴۰۲ ، ۱۴۰۳ ، ۱۴۰۴
۱۴۰۵ ، ۱۴۰۶ ، ۱۴۰۷ ، ۱۴۰۸
۱۴۰۹ ، ۱۴۱۰ ، ۱۴۱۱ ، ۱۴۱۲
۱۴۱۳ ، ۱۴۱۴ ، ۱۴۱۵ ، ۱۴۱۶
۱۴۱۷ ، ۱۴۱۸ ، ۱۴۱۹ ، ۱۴۲۰
۱۴۲۱ ، ۱۴۲۲ ، ۱۴۲۳ ، ۱۴۲۴
۱۴۲۵ ، ۱۴۲۶ ، ۱۴۲۷ ، ۱۴۲۸
۱۴۲۹ ، ۱۴۳۰ ، ۱۴۳۱ ، ۱۴۳۲
۱۴۳۳ ، ۱۴۳۴ ، ۱۴۳۵ ، ۱۴۳۶
۱۴۳۷ ، ۱۴۳۸ ، ۱۴۳۹ ، ۱۴۴۰
۱۴۴۱ ، ۱۴۴۲ ، ۱۴۴۳ ، ۱۴۴۴
۱۴۴۵ ، ۱۴۴۶ ، ۱۴۴۷ ، ۱۴۴۸
۱۴۴۹ ، ۱۴۵۰ ، ۱۴۵۱ ، ۱۴۵۲
۱۴۵۳ ، ۱۴۵۴ ، ۱۴۵۵ ، ۱۴۵۶
۱۴۵۷ ، ۱۴۵۸ ، ۱۴۵۹ ، ۱۴۶۰
۱۴۶۱ ، ۱۴۶۲ ، ۱۴۶۳ ، ۱۴۶۴
۱۴۶۵ ، ۱۴۶۶ ، ۱۴۶۷ ، ۱۴۶۸
۱۴۶۹ ، ۱۴۷۰ ، ۱۴۷۱ ، ۱۴۷۲
۱۴۷۳ ، ۱۴۷۴ ، ۱۴۷۵ ، ۱۴۷۶
۱۴۷۷ ، ۱۴۷۸ ، ۱۴۷۹ ، ۱۴۸۰
۱۴۸۱ ، ۱۴۸۲ ، ۱۴۸۳ ، ۱۴۸۴
۱۴۸۵ ، ۱۴۸۶ ، ۱۴۸۷ ، ۱۴۸۸
۱۴۸۹ ، ۱۴۹۰ ، ۱۴۹۱ ، ۱۴۹۲
۱۴۹۳ ، ۱۴۹۴ ، ۱۴۹۵ ، ۱۴۹۶
۱۴۹۷ ، ۱۴۹۸ ، ۱۴۹۹ ، ۱۵۰۰
۱۵۰۱ ، ۱۵۰۲ ، ۱۵۰۳ ، ۱۵۰۴
۱۵۰۵ ، ۱۵۰۶ ، ۱۵۰۷ ، ۱۵۰۸
۱۵۰۹ ، ۱۵۱۰ ، ۱۵۱۱ ، ۱۵۱۲
۱۵۱۳ ، ۱۵۱۴ ، ۱۵۱۵ ، ۱۵۱۶
۱۵۱۷ ، ۱۵۱۸ ، ۱۵۱۹ ، ۱۵۲۰
۱۵۲۱ ، ۱۵۲۲ ، ۱۵۲۳ ، ۱۵۲۴
۱۵۲۵ ، ۱۵۲۶ ، ۱۵۲۷ ، ۱۵۲۸
۱۵۲۹ ، ۱۵۳۰ ، ۱۵۳۱ ، ۱۵۳۲
۱۵۳۳ ، ۱۵۳۴ ، ۱۵۳۵ ، ۱۵۳۶
۱۵۳۷ ، ۱۵۳۸ ، ۱۵۳۹ ، ۱۵۴۰
۱۵۴۱ ، ۱۵۴۲ ،

- فارسی تصانیف : میں اردو الفاظ -۲۷
 - ۲۷
 فارسی تہذیب : ۱۹۴ ، ۳۹۰ ، ۳۹۱
 - ۶۲۹ ، ۴۹۶
 فارسی رنگ و آہنگ : ۳۲۱ ، ۴۴۱
 - ۴۹۰ ، ۴۶۳ ، ۴۶۱
 فارسی روایت : ۱۲۱ ، ۱۲۲ ، ۱۲۷
 ۱۳۳ ، ۱۸۸ ، ۲۳۲ ، ۲۶۱
 ۴۰۵ ، ۴۳۰ ، ۵۲۲ ، ۵۲۳
 ۵۲۹ ، ۵۳۱ ، ۵۴۰ ، ۵۴۴
 ۵۵۲ ، ۵۸۰ ، ۵۸۹ ، ۶۰۹
 فارسی زبان : ۷۷ ، ۹۰ ، ۱۰۷
 ۱۳۰ ، ۱۹۳ ، ۱۹۵ ، ۱۹۷
 ترجمے : ۲۳۵ ، ۲۵۵ ، ۲۵۶
 ۲۶۳ ، ۲۷۰ ، ۳۹۶ ، ۴۰۶
 ۴۷۱ ، ۶۴۵ ، و ادب : ۱۰۵
 ۱۹۲ ، ۲۱۹ ، ۴۱۲ ، ۵۶۶
 فارسی شاعری : ۴۱۳ ، ۴۲۰
 ۴۹۱ ، ۴۹۲ ، ۶۳۶
 فارسی شعرا : ۵۴۸ ، ۶۸۵
 فارسی طرز احساس : ۲۵۹ ، ۳۰۹
 - ۵۵۲
 فارسی عربی اثرات : ۵۲۹
 فارسی عربی بھور : ۵۳۲
 فارسی عربی تلمیحات : ۲۶۳
 فارسی عربی تہذیب : ۲۰۱
 فارسی عربی شعر و ادب : ۵۳۱
 فارسی قصائد : ۳۲۳ ، قصیدے کی
 روایت : ۳۲۵

فارسی محاورے : ۴۶ -

فارسی نظم و نثر : ۴۹۶ ، ۵۲۶ -

فالناس : ۳۹ -

فتح بیجاپور : ۵۱۷ -

فتح قلعہ بنالہ : ۳۴۰ -

فتح گولکنڈا : ۵۱۷ -

فتح ملناڑ : ۳۴۰ -

فرالسیسی : ۲ ، ۳ ، ۱۹۲ ، ۴۶۲ ،

- ۵۵۷

فقر جعفریہ : ۲۸۴ -

فن تعمیر ، شرق : ۴۴۷ -

ق

قادرید پٹالویہ ، سلسلہ : ۶۴۶ -

قدیم داستانیں : مشترک عناصر : ۴۳۷ -

قدیم ویدک بولیاں : ۶ -

قرآنی اسلوب : ۴۹۶ -

قرون وسطی : ۴۱۲ ، ۴۵۹ ، ۴۶۲ ،

اور مثالیہ : ۴۴۷ ، کا داستانوی

مزاج : ۴۴۱ ، کی داستانیں : ۴۴۰ ،

- ۴۷۸

قصہ چندرین و چنپاوتی : ۳۳۶ -

قصہ منوہر و مدہالتی : ۳۳۶ -

قصیدہ : ۱۹۵ ، لوازمات : ۳۴۵ -

۴۴۶ ، نصرت کے قصیدے : ۳۴۵ -

۴۴۷ ، گولکنڈا میں : ۳۸۹ -

قطب شاہی اسلوب/گولکنڈا روایت :

- ۴۲۷

قطب شاہی سلطنت : ۱۶۸ ، ۱۷۹ ،

۱۹۴ ، ۲۵۱ ، ۲۸۰ ، ۳۴۷

۷۸۷ ، ۹۹ ، ۱۱۰ ، ۱۵۳ ، ۱۹۷ ،

- ۵۸۷

کھمبات (راگ) : ۶۸۲ ، ۶۸۳ -

کھیت رانی : ۷۰۹ -

کیکئی : ۶۷۱ -

گ

گجری/گجراتی/گجروی/بولی گجرات/

گوجری : ۶ ، ۷ ، ۱۳ ، ۴۱ ،

۵۷ ، ۶۰ ، ۶۱ ، ۸۹ ، ۹۴ ،

۹۹ ، ۹۹ ، ۱۱۰ ، ۱۲۱ ، ۱۲۱ ،

۱۲۶ ، ۱۲۷ ، ۱۳۱ ، ۱۳۵ ،

۱۳۹ ، ۱۴۰ ، ۱۴۳ ، ۱۵۶ ،

۱۵۷ ، ۱۶۲ ، ۱۶۸ ، ۱۷۸ ،

۱۷۹ ، ۱۸۰ ، ۱۸۳ ، ۱۸۶ ،

۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۷ ،

۲۱۲ ، ۲۱۸ ، ۲۴۸ ، ۲۹۸ ،

۳۰۷ ، ۳۶۸ ، ۳۸۵ ، ۴۰۱ ، ۴۲۴ ،

۵۰۹ ، ۵۳۰ ، ۵۵۱ ، ۵۸۷ ،

- ۵۹۵ ، ۶۲۰ -

گجری ادب : ۱۵ ، ۲۲ ، ۹۲ ،

۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۳۲ ،

۱۳۸ ، ۱۴۱ ، ۱۸۷ ، ۴۴۱ -

گجری اردو : ۹۲ ، ۹۳ ، ۱۰۱ ،

۱۰۷ ، ۱۲۸ ، ۱۳۰ ، ۱۳۱ ،

۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵ ،

۱۳۷ ، ۱۳۸ ، ۱۵۳ ، ۱۸۹ ،

۱۹۳ ، ۲۱۹ ، ۲۲۶ ، ۲۲۹ ،

۶۸۴ ، اردو کی روایت : ۱۲۴

۳۸۲ ، ۳۸۴ ، ۳۹۴ ، ۴۱۱ ،

۴۲۸ ، ۴۴۲ ، ۴۶۵ ، ۵۰۶ ،

- ۵۱۶

قلندر نامے : ۴۹۳ -

قول (راگ) : ۶۲۵ -

قوالی : ۹۶ -

ک

کاتک : ۶۵ -

کافی کی ایجاد : ۶۲۲ -

کبیر پتھی : ۴۹ -

کچھی : ۶۸۲ -

کدار (راگ) : ۱۰۷ -

کدارہ : ۱۱۲ ، ۶۸۲ -

کُردی : ۷۰۹ -

کرنائی : ۲۱۷ -

کشان : ۵۹۷ ، ۶۷۰ -

کلچر : عربی ایرانی ۲۱ مسلمانوں کا

۲ ، ۱۰ ، ہندوستان کا ۲ ، ہندوی

۲۱ ، اور قومیت دکن میں ۱۴ -

کلہوڑا خاندان : ۶۸۶ -

کلیان (راگ) : ۱۱۲ ، ۲۱۷ ، ۶۸۲ -

کلیانی : ۲۱۵ -

کنڑا (راگ) : ۲۰۹ ، ۲۱۵ -

کنڑی (راگ) : ۱۵۰ ، ۱۶۲ ، ۳۸۲ -

کنوار : ۶۵

کوڑی (راگ) : ۲۰۹ -

کوک شاستر : ۴۱۸ -

کپہ سکریاں : ۲۷ ، ۳۵ -

کھڑی بولی : ۶ ، ۷ ، ۲۷ ، ۴۱ ،

- شاعری ۱۰۶، میں غزل کا فقدان
- ۱۵۵
گجری اسلوب: ۲۲۹ -
گجراتی رسم الخط: ۹۳ -
گجری روایت: ۱۳۰، ۱۵۵، ۱۶۸،
۱۸۶، ۱۸۸، ۱۹۷، ۲۰۱،
۲۰۲، ۲۰۳، ۲۱۹، ۳۱۳ -
گوجر: ۸۹، ۵۹۷، ۶۶۹ -
گوجر رالہ: ۸۹ -
گولکنڈا کا ادب: ۳۸۹، فارسی
اصناف سخن کی پیروی: ۳۸۹،
۶۰۶ -
گولکنڈا کا ادبی اسلوب: ۱۶۸،
۳۸۵، ۳۸۶، اور بیجاپوری اسلوب
کا فرق ۳۸۵-۳۸۹ -
گولکنڈا کی زبان: ۳۹۳ -
گولکنڈا کی سلطنت: (دیکھیے قطب
شاہی سلطنت) -
گولکنڈا کی شاعری: ۴۹۹، میں
مرثیہ ۳۸۹ -
گیان: ۹۳ -
گیت: ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۵۵، گیت
اور دوہرے از برہان الدین جام
۲۰۸-۲۰۹ -
ل
لاڑی: ۶۸۲ -
لاطینی: ۳۱۲، ۶ -
لاہوری: ۶، ۳ -
لحن داؤدی: ۴۳۷ -

- ۱۱۰، ۱۵۳، ۱۵۰، ۵۹۳،
۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۹،
۶۰۱، ۶۶۹، ۶۷۱، ۶۷۲،
۶۷۳، ۶۷۴، ۶۸۰، ہندوستانی
۷۰۱ -
مشاعرے: ۳۴۷ -
مصدر: اردو اور پنجابی کے ۶۹۶ -
مستوری، مشرق: ۴۴۷ -
مضارع: اردو، پنجابی، سرائیکی اور
سندھی میں ۶۹۸ -
مہراج نائے: ۵۰۸، ۴۹۳ -
مغربی ادبیات: ۱۰۵، ۴۴۷ -
مغربی تمدن: ۴۴۸ -
مفل: خ: ۳۲، ۷۴، ۷۵، ۹۲،
۱۲۹، ۱۳۵، ۱۳۸، ۲۸۰،
۲۸۵، ۳۲۲، ۴۶۶، ۵۱۵،
۵۱۷، ۵۲۳، ۵۲۵، ۵۵۲،
۵۸۹، ۶۵۶، ۷۰۰، ۷۰۲،
تہذیب ۷۵ -
مغلیہ دوبار: ۳۸۱ -
مغلیہ سلطنت: ۱۰۲، ۲۳۸،
۳۱۲، ۵۰۶، ۶۸۰، ۶۸۶،
۷۰۵ -
مقولے: ۴۰ -
مکاشفہ: ۱۱۵، ۱۳۰ -
مکراتی: ۶۷۶ -
ملار (راگ): ۲۰۹، ۲۱۵ -
ملتان: ۶۷۱، ۶۷۱ -
ملفوظات (صوفیائے کرام): ۳۶،
۳۹، ۴۱، ۹۳، ۹۸، ۹۹،
۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۲۶،
ملہار (راگ): ۱۱۲ -
ملیالم: ۷۰۱ -
منڈا قبائل: ۵۹۷، ۵۹۹ -
منگل (راگ): ۶۶ -
منگول تہذیب: ۶۹۵ -
مولود نامے: ۵۰۸ -
سہاراشتری اپ بھرنش: ۷ -
سہدوی: ۳۶۹، ۴۹۶ -
میلاد (شریف): ۱۳۸ -
میلہ چرخاں: ۶۲۲ -
ن
ناتھ پنتھ: ۱۰۵ -
ناتھ پنتھی (جوگی): ۹، کی تصانیف
کی زبان ۹، ۶۰۰، ۶۰۱،
۶۱۸، ۶۶۹ -
نارمن: ۲، ۵۹۴ -
نورکن واد: ۱۰۵ -
نشاۃ الثانیہ: ۳۱۰، ۳۱۲ -
نظام شاہی سلطنت: ۱۶۸، ۱۹۵،
۲۲۹، ۲۵۱، ۲۸۰، ۲۸۲،
۲۸۳ -
نظم: طویل ۱۵۵، مختصر ۱۵۵ -
نکتہ: ۱۰۵ -
و
واجب الوجود (فلسفہ): ۱۷۲ -
واقعہ کربلا: ۱۷۶، ۳۷۳ -
وحدت الشہود (فلسفہ): ۳۰۹ -

لکھنوی شاعری: ۵۵۷ -

- لت (راگ): ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۳۰ -
لودھی/لودی: ۱۱، ۷۰۱، ۷۰۲ -
لہندا: ۶۷۱ -
لیٹی مجنوں: ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۹،
۶۵۷ -

م

- مارو (راگ): ۲۱۵ -
ماصی مطلق: اردو، پنجابی، سرائیکی
اور سندھی میں ۶۹۸ -
ماگھی: ۴۱، ۶۲۰، اپ بھرنش ۷ -
ماگھ: ۶۶، ۶۳۱ -
مالکی: ۳۱۶ -
مثنوی: کی روایت ۱۹۶، گولکنڈا
میں ۳۸۸-۳۸۹ -
مجاورہ ہند: ۵۲۳ -
محترم: ۳۷۴، کی رسومات/عزاداری
۴۱۱ -
مجد شاہی دور: ۳۶۶ -
مرثیہ: ۱۹۶، گولکنڈا میں ۳۸۹ -
مرق (راگ): ۳۸ -
مرانی: ۴۲، ۱۰۱، ۱۵۰، ۱۵۶،
۱۵۸، ۱۶۲، ۱۸۶، ۳۸۲،
شاعری ۱۹۰ -
مرثیے: ۳۲۲ -

- مسلم تہذیب: ۲۸۶، ۶۰۱، ۶۶۹ -
مسلمان: ۳، ۴، ۷، ۹، ۱۱،
۱۶، ۲۱، ۳۲، ۳۵، ۴۲، ۴۳،
۴۶، ۴۷، ۴۸، ۷۵، ۸۰،
۸۷، ۸۸، ۹۰، ۹۲، ۱۰۳،

ہندوی تلمیحات : ۲۶۳ -
ہندوی تہذیب : ۵۶ ، ۵۷ ، ۵۸ -
ہندوی دیوالا : ۲۲۲ -
ہندوی روایت : ۱۰۵ ، ۱۰۹ ،
۱۱۳ ، ۱۲۲ ، ۱۳۲ ، ۱۳۶ ،
۱۳۷ ، ۱۶۳ ، ۱۶۴ ، ۱۶۵ ،
۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۵ ،
اور فارسی روایت کے درمیان
کش مکش : ۲۰۱ ، چھٹی دور سے
عادل شاہی دور کے سو سال تک
۲۰۱ ، ۲۰۲ ، ۲۳۲ ، ۲۳۶ ،
۲۸۴ ، ۲۹۴ ، ۳۲۴ ، ۳۶۱ ،
۳۸۵ ، ۵۸۹ -
ہندوی روح : ۵۴۴ -
ہندوی زبان : ۹۶ ، ۱۰۸ ، ۱۸۵ ،
کی روایت : ۲۶۵ -
ہندوی ، سخن : ح ۳۲ -
ہندوی شاعری : ۶۳۴ -
ہندوی طرز : ۳۲۹ ، ۵۸۹ ، احساس
- ۲۵۹ -
ہندوی عروض : ۱۲۷ ، ۱۲۸ -
ہندوی علوم و فنون : ۱۰۲ -